النصر للعراق.. المجد لشهدائه

يمثل الاستشهاد في سبيل الوطن ومجده اقصى ذروة يبلغها الفعل الانساني المحصن بالوعي والارادة. انه الطرف الاخير لمسافة البذل والكفاح والذود عن قيم الانسان وتاريخه ومستقبله.

لقد افرزت حربنا العادلة، والتي دخلت عامها الخامس قبل شهرين، العديد من امثلة الاستشهاد والتفاني. وكانت مثلا لايضاهي على مايتمتع به هذا الشعب العظيم من وعي واستعداد للتضحية من جهة، وتشبث بالحياة الكريمة والعادلة والجميلة من جهة اخرى.

ان الجرائم التي اقترفها النظام الايراني العدواني المتغطرس كثيرة ومزرية، غير ان فعلته الشنيعة، حين اقدم على اعدام الاسرى العراقيين، تمثل بوضوح عقليته التوسعية الجاهلة ومدى ماوصل اليه من هجمية، وجبن ونذالة.

كان فعل العراقيين في هذه الحرب فعل الابطال دائماً، وكان اندفاعهم لايشوبه التردد ولايعوزه اليقين. وقد سجلوا وهم في اندفاعهم هذا، اروع صفحات الاستبسال والاستشهاد، وحسموا العديد من المواجهات التاريخية، وتركوا بصماتهم واضحة على الكثير من المواقع التي شهدت بطولاتهم الحقه وصولاتهم الجبارة وكانوا مثالاً جديداً على حيوية هذا الشعب وقدرته على العطاء المؤثر. هذه الحيوية، وهي جزء من حيوية امة عريقة، استطاعت ان تقدم للبشرية، ومنذ عصورها الاولى، الحضارة والمدنية والعدالة.

ان حربنا العادلة، في معناها العميق والاصيل، هي جهد جبار لشعب كامل يحاول الدفاع، بكل مايمتلك من وسائل، عن وجوده وتاريخه ومستقبله، عن احلامه واطفاله واغانيه. وماهذا الصمود والثبات اللذان تحققا لنا حتى الان في هذه المواجهة الكبرى الا بعض من ثبات داخلي عام، ومثابرة على البناء والتجديد.

ان واجب الوفاء يحتم علينا ان ننحني، محبة واجلالاً، للاكرم منا جميعاً، لاولئك الشهداء الذين سقطوا دفاعاً عن هذا الوطن ومجده. والذين تضمخت اجسادهم بالدم والتراب والعرق من أجل ان يظل العراق العظيم كريماً، وقوياً، ونظيفاً.

النصر للعراق

المجد لشهدائه

● رئيس التحرير

ذاكرة الغوانيس

محمد مزيد

لم تنفعك اية محاولة لتبدو امامهم قديساً او مجنونا بقدر ما كانت مجرد محاولات فطرية افرغها التافهون من محتواها النبيل وهي ان فلحت في ارضاء هذا او ذاك، فانها بمستوى ما تقابله يوميا من منغصات، لاتعادل اطفاء جمرة في مهرجان احتراق الكون الصاخب، اين انت من هذا السيل الجارف للالم المنبثق من جوف الحشد الانساني رافعا صوتك الذي يتسلل الى مسامات الليل بخجل مضحك؟ اين انت من فرح الدخان الذي ينفثه المولعون بالصغائر اليومية التافهة وهم يقفون في الجانب الاخر من نهر الرغبات الفاصل، تدعوهم بصوت تخثر فيه الدم؟ يعرفون انه صوت تجمدت فيه مياه الالفة وصار لديهم مجلبة للكدر فوق ذاك الكدر الازلي، يعلمون انه ليس صوت الحقيقة ولا يقترب من خيوط الواقع باهتة الضوء، ليس فيه طعم الأغنية التي يكتب كلماتها الفاشلون في العشق، فيما كانت الحناجر الصافية تنشد اغنية النجوم المطفأة وانت تدرك ان هذه الاغنية ـ التي فتتت مملكة الثبات في نفسك ـ لن تدوم، لن يستطيع منشدوها مواصلة الانشاد بهذه الحناجر التي تعلم اي حزن يطفو على اوتارها، ولن تستطيع استثارة انتباههم للانصات لاجراس صوتك المهدور في صحراء هذه البلاد التي تقاتل بضراوة من اجل ان تحفظ لابنائها مياه وجوههم، تصعد الى الاعلى، الى قمة الجبل، وتتصور انك صعدت حقا، تتوقع ان يرفع التراب الذي تدوسه قدماك نخب صعودك، فيما الحرمان يتقاتل في نفسك، يتضارب في روحك الواسعة، همساتك المغلفة بالحزن لن يسمعها سوى المجهول المخبأ في ثنايا اوجاعك، الحرمان يغويك لفتح ممالك المسرة الغافية، صرخت ذات يوم طامس في الضجيج: ادرى انكم لاتنصتون الى صوتي، ولكن يا اصدقائي، ليس امامنا سوى مهمة واحدة في هذا العمر، وهي علينا الا ننهزم امام كل القوى العاتية التي فرضها الزمن الرديء، لن ننهزم امام جبروت ـ العلاقات الهشة التي تقودنا الى مصائر لانبتغيها، هذه الارض التي نحارب بقوة وبأس شديد من اجلها، سوف تنبذنا ان رحلنا عنها في الوقت الذي لم تخب فيه اسلحتنا طوال جولات الحرب التي خضناها.

ولم يسمعك احد في حينها، اذ كنت تصعد الجبل والعتاد على صدرك، تحوطه يداك، وقدماك تدوس بهما التراب والصخور الجبلية، وتستصرخك في الكف عن مناشدة رفاق المهمة، وتدعوك لتقفز بهما، بخفة ورشاقة، وتكف عن تعذيب نفسك في المشي وراء ظنونك المضببة، فيما كانت ومضات تخترق ذهنك تحثك لتتفادى بعض الصخور التي تعترض دربك العسير، تشعر ثمة ان هذه الصخور تئن لالامك، تتلاشى بعدها رائحة ماء الورد

التي شممتها بعد نزول كريم من الجبل «مارائحة هذه الصخور يا كريم؟ ان رائحتها تشبه ماء الورد، هل انا واهم؟ لكن كريماً لايسمع صوتك اذ كانت الفرقعات تدوى بوقع عرفت ايقاعه تحته ليسمع ما في داخلك من اصوات، تسأله: ماذا جرى لك ياكريم؟ الى متى ستظل صامتا؟ هل تسلبك هذه الفرقعات نعيم الحديث معي؟ اليوم انت حزين وصامت بشكل غريب، لم اعهدك هكذا، اتخدشك هذه الاصوات النافرة؟ سوف تقلع هذه الدوية عن ازعاجنا، سيتلاشى الاضطراب ونجتاز المحنة مثلما تخطينا الكثير من الصعاب القاهرة التي اعترضتنا، ستحوم ملائكة الحب فوقنا، ويأتي النهار ليكتسح هذه الظلمة التي تبدو وكانها ابدية، ستهرب الروائح الكريهة المحمومة في هذا المكان الى اماكن بعيد نائية، ونعود الى نفس المناخ الساحر الى هذه الصخور التي تعج برائحة ماء الورد، والتي تفحص اجراس صمتنا المتعطش للفرح، انها تهدر بالانين المتصل، متى سنصل الى قمة هذا الجبل العنيد ياكريم؟ صرخت: متى سنصل ياصديقي؟ لكن كريماً يشغل دهاليز ذهنه. تفاقم الدوي في الانحاء المغمورة بالعتمة وهو يحاول جاهدا ان يتحسس حركة الريح بين جوانح هواجسك المستنفرة، متوقعا ان تستغيث بين حين وآخر او اعتزامك على التوقف من صعود هذا الجبل الشاهق المتجبر، يسمع طقطقات عظامك ويتخيل ذراتها الناعمة تتهشم شيئاً فشيئاً حتى تغدو رماداً اسود، غير ان اصرارك وثبات خطواتك يمنعانه من التوقع بانك ستكف عن الصعود، الامر الذي يدفعه بحماس ليسايرك بنفس الايقاع الذي تصعد به الجبل، وهو حماس صار لديك مطبوعا ومسموعا في الخطوات التي تتقدم بها الى الاعلى ماشيا او راكضا، فيما تعلو رغوة الصدأ عينيك، تحجب عنك رؤية صديقك الصامت الخجول، فتتلفت اليه مذعورا وانت تتوسل الى الرب «ياالهي لاتفقدني صديقي» لتشعر بعدئذ شعورا باذخاً بكفه المعرقة الدافئة تلامس يدك التي تسند صندوق العتاد الثقيل «ياإلهي احفظه من شر هذه النيران المتطايرة المجنونة» ثم تعود الى شوارع وارصفة الذاكرة تجوب فيها باحثا عن مكان يستدفىء شريحة ايامك التي مضت لتتساءل مع نفسك اسئلة داخلية لا مجيب لها عند رفاقك الذين اثقلهم التعب «هل تتصورون ان بمقدورهم اختراق بيت كبريائنا الذي نصون اركانه من كل الجهات؟» رغم انك تشعر بروحك محبوسة في بهجة فقدت لغزها وشردت نعيمها الى اماكن نائية متجشما العناء الكبير في الاسترقاق اليها عبر فتحات لاتدري من اين يمكنك ان تطل منها حتى ترتوى ولو لمرة واحدة في شلالات تلك اللحظات. حتى تنغمر بالصفاء الذي تعيشه النجوم البعيدة في السماء التي تتأملها وقت الغروب او الشروق، لتصرخ بصوت لا احد يسمعه، يرجع صداه في مدن روحك المتسعة الحدود وتناجي: اين انت الآن ياتفاحة قلبي؟ لماذا رحلت؟ في حين كان بامكانك ان تأتي فوق اضلاع هذا الزمن وتجلي صدأ ايامي، اين انت ياقرة عيني؟ لماذا رحلت ولم يزل ربيعك العشرون يطربني؟ غير انك في حالة كهذه تجعل السخط المنقطع النظير يرميك بوابل من الشقاء ويمزق احشاءك بالتياع مدمر فاحش الصورة والصوت، تصرخ محرق الاعصاب وبلهفة العشاق الساعين للحظة الخلاص اين انتَ الان؟ عيناك باسمتان تجرح الخشونة المنتشية في الليل والنهار الضاحك بسخرية مريرة في وحشية وحدتك القاحلة، رغم ذلك تحاول ان تقاوم ابتعادها عنك تسيطر على وعورة الزمن المتخم بالقلق والترقب فتنتصر للحظات وتعلن بفرح: ها انذا ادخل وهاد غيبوبتك ايتها الحبيبة، ها انذا احاصر تموج العواطف النارية المخبوءة في احشاء الذاكرة واقمع الجوع المقهور في عاصفة محبتك، ها انذا ايتها الحبيبة اركب عباب التوتر والالفة المؤقتة جاعلا قلبي رمال بحر تتسكع فيه جميع الكائنات المندهشة ازاء البهاء والصلابة الرجولية في بلادي. لكنك حين تجد نفسك منسابا الى اطلال ذكراها تشعر انك ستلقاها مرة اخرى، وهي بنفس الكبرياء والشموخ الذي عهدته فيها، تسأل هل سأجدها انثى رائعة يتسع قلبها لقوانين جنوني وهفهفات رياحي المغموسة بعطرها؟ تحاول الا تضيع في متاهات هذه الذكرى المتعبة فتخاطب الريح والضوء والذرات الترابية المتصاعدة اثر كل خطوة تصعد بها الى الاعلى: هل كنت على خطأ؟ الا انك بعد ان تطفىء شموع اهتمامك اليومي، تندفع الى الحبيبة التي رحلت بلا سبب بلا صوت، بلا ظل، بلا رائحة. تتمنى ان يكرر الزمن ثانية فتدور الكواكب بالعكس سريعا وتنقلب النهارات والليالي الى الوراء لتطل مرئيات هذه الانثى. تطل راقصة فوق نار احتراقك اليومي تساند عنصرك وديمومتك وصيروتك، وتحاول ان تشم رائحة الصخور والتراب والمياه التي يقع بصرك عليها لتخمد العطش المستفحل تحت عجلات اللهفة والاحتراق والترقب السري حيث يتجسد بخشوع مهرجان هذا الاهتياج الذي لاتعرف كيف تتخلص منه في ساعات الاحتدام اليومي المتكرر، تصغي الى ندائها المنحسر في مملكة الحنان

«تعال ياحبيبي انضرح هنا بجانبي. ساعات الليل لنا، وساعات النهار لرفاقك. ايقاع انامك لايخمد حين يأتي الليل بنجومه

وشوشته الصامتة، احس بها ترقد في ممالك الاوراق القديمة التي كتب عليها المحزونون والمتعبون امواج غربتهم المتنعمة بالضوء الساطع المزهر والمعطر بذرات الغبش السعيد، دفئك يخفق بشهوة عجيبة يلاحق لهاثي المعرش في جدران حزنك الكبير، انت تدري ياحبيبي ان صداقتنا للعشب والطفولة لاتنضب مياهها من التدفق ولاتطويها براري النسيان القابضة على ثروة مواهبنا العظيمة في حفظ اغاني الرمال والانهر وحركة الغيوم ذات الاشارات الخافقة، انطرح ياحبيبي، ساعات الليل لنا، وساعات النهار لرفاقك، تعال اوقد شموع بهجتنا بضحكاتك واحاديثك وصراخك الطفولي «صوتها لايغيب عنك، في حين تدوس جمرات ألم يحاول الاستفحال في عضلات قدميك وانت تصعد هذا الجبل العنيد مع بقية الرفاق، وتشم رائحة ماء الورد، ما هذه الرائحة يا كريم؟» لكنه لايسمعك لأن القصف المدفعي المركز حال دون ذلك، ينظر اليك بود عجيب فتشعر ان في عينيه تلميحات لايستطيع ان يفصح عنها فيتمازج في داخلك شعور مصحوب بالسذاجة «هل سيموت كريم قريبا؟ فإذا مات من سيبقى لي وهذه الرائحة الزكية المتناثرة على ذرات التراب والصخور من سيتجرأ على بعثها ثانية» فتحيطك الهواجس المريرة باليأس القاتل، تطرق اغوارك بعنف، صورتها ترفرف عاليا تحثك لمساءلته، تصرخ «صورتها لاتغرب عن بالي ياكريم انت الذي يجعلها ساطعة في ليلي، المعبأ بالحزن والاحتراق واللهفة، ماذا سأفعل وصورتها تمزق ذاكرتي وهذا الوجه المزدحم باهتزاز الاشجار والعذوبة الناعمة البدائية يفجر حشود فحولتي ووحشتي، يفتح ينابيع الهذيات الموجع، فأحس كأن الاشجار التي رأيتها، تناشدني الحكمة والتروي والصبر على ما فات كأنها تقول لي: ما صار قد صار وعليك بقبول الامر الواقع، لاتطفىء وهج انفجارك، لاتحن رأسك للموت، ولاتكسر ضلوعك بالتوتر المخبوء تحت صلابتك التي لاتنتهي عند حد، ما صار قد صار ولن يفيدك احياء روح الشواهد والصور والقصص والاسئلة والاجوبة ولحظات الهياج ولحظات السكينة العذبة الدافئة بالحب، لن تفيدك موجات استعادة انينها وحشرجاتها وشهقاتها ولهاثها وعنفها وبكائها ودماثتها ونداءاتها، انها ستكون فرحة حين تنتفض ضد الموت والاستلاب القادم من جهة الشرق، نظرت الى صديقك الصامت فوجدته ينوء بالحمل الثقيل الذي وضعه قرب صدره، قلت له «حدثني ياكريم، ماذا جرى لك هذه الايام حدثني عن توقك واحتراقك وصمتك الذي يفزعني، لقد علمت بكل خلجاتك وهواجسك» الا انه لايجيبك لانك تصافح غربته باسئلة تتوقع انها تثير في نفسه ذكريات صيفه وشتائه وربيعه وخريفه «ماذا جرى لك ياصديقي؟» فيتكرر الصمت الملعون المنخرط بلا انتهاء وتعبق روائحه بالاسرار والمجهول، فطلبت منه ان يستريح قليلاً فاستجاب. كان الدوي قد تفاقم واصبح من العسير التقدم الى الاعلى. فقال كريم بعد صمت طويل «هؤلاء الحمقى يبدو انهم لاينتهون عن مضايقتنا هيا ياصديقي لنصعد ثانية نحمل هذا العتاد، رغم انه ثقيل عليك، ادري انه ثقيل، ولكن ينبغي ان تتحمل مثلي، يجب ان تجاهد في سبيل ان تبقى سريتنا في الاعالي هيا ياصديقي لنغمد سيف اصرارنا على البقاء في قلب الموت الذي يطالعنا خلف جدران هذا الليل.» كنت تود ان تصرخ بوجه صديقك «كريم هاشم» كي يكف عن نزف آلامه التي زرعها في ضجيج صمتك، كنت تفكر في المهمة التي يجب ان تتم في اسرع وقت ممكن، بعد ان ابتعدتما كثيرا عن الجنود الآخرين الذين يحملون العتاد الى مقر سرية القوات الخاصة المتركزة في قمة الجبل، واصغيت الى انفاسه المتلاحقة، فيما كانت كثافة الالام تثقل على كاهله وتخنق تنفسه الى الحد الذي يدعوك لان ترتعد وتصرخ به «قاوم ياكريم.. علينا ان نصل الى هناك» وتحس ثمة بانهيار يوشك ان يتشامخ في عرين حزنك الليلي المتكرر، كانت هنا عطور الاصدقاء الذين رحلوا، تمارس اغتسالها في ذؤابات هذه الفوانيس المشتعلة في الطريق لكنك حين تجد ان الليل يتسلق اشجار يقظتك الحادة، تغوص مرة اخرى في نكهة الاعشاب التي لم تدسها قدماك، وانت تقف امام دروب ملتوية، كل واحد منها، يؤدي بك الى تلك الفوانيس التي اشعلها الرفاق في الطريق الى القمة، كنت تناجي نفسك، صاعدا بدأب حثيث، الى الاعلى، فيما كان كريم يسبقك، يئن بصوت تسمعه يهز سكون الصخور وبين حين وآخر يلتفت اليك «هل تعبت ياصديقي» تحاول ان تبتسم، ان تبدو امامه غير مبال بالثقل، كيما يطمئن ليستمر في صعوده لهذا الجبل الشامخ، وفي دواخلك يعوم التعب المضني الذي انهك قواك، «آه ياكريم، كيف بالله الوصول الى تلك الشواطىء؟» ترتبك خطواتك عند صخرة صغيرة اوشكت ان تقع بسببها، لكنك تماسكت باعجوبة وسيطرت على هدوئك وثباتك، رغم الدوى الهائل الذي لم ينقطع، رغم زوايا هذه الظلمة، تماسكت وقاومت برجولة، بعد ذلك، شعرت بارتخاء يفتت مساحة توترك تقف في مكانك وأنت تغالب مرارة طفحت على سطح ارتخائك «اللعنة، ماذا جرى لي؟ ما هذه النداءات التي انبثقت من اعماق الصخور؟» توقف كريم في مكانه ثم عاد اليك

بعد ان وضع العتاد على صخرة مائلة قليلا، تتطاير من عينيه كلمات الضراعة، سألك: ارجو الا يكون قد الم بك شيء؟

اكتشفت أنه يضمر تحت عينيه خوفا وتوسلا لم تر مثله من قبل، جلس بجانبك وقال لنسترح هنا، الا انك وجدت محاولاتك في الصعود تفتر شيئاً فشيئاً، فتذكرت بغتة كيف ستكون سنابل القمح الميته والأنهر اليابسة وغضون النساء وعيون الرجال الباكية، قلت في نفسك «من الحماقة ان ارتاح» قفزت من مكانك، حملت صندوق العتاد، وقلت «هيا ياكريم.السرية بحاجة لهذا العتاد،

هيا لنحمل اليهم هذه الصناديق» سرتما معا وقد كان لهاثك يوقد في داخلك حرائق التواصل والمثابرة لاجتياز هذه الصخور الوعرة التي يبدو انها كثرت واستطالت وتوسعت، تفوح رائحة ماء الورد من بين شقوق الصخور فتزيد باندفاعك وانت تحاول ان تطرد التشنجات التي تقبض على عضلاتك بين حين وآخر، مصغياً بانتباه حذر للدوي والفرقعات التي تراكم وقعها في المكان الذي يحيط بكم. » صدقني ياكريم، انني لا اخشى قنابل العدو، لا اخشى الموت، بل جفاف المياه في عروقي، ليس هينا ان نتوقف في منتصف الطريق، وهم ينتظروننا الآن بفارغ الصبر، علينا ان نسرع في الوصول اليهم، وفيما بعد، سيحلولنا البحث في اراضي ذكرياتنا ما شاء لنا الوقت، يجب الا نهدأ حتى نصل بالعتاد اليهم، اليس كذلك؟» **فتحس ان كريماً اخذ يكتسي بصلابة لم تعهدها فيه من قبل، ها هو تنشط في جسده قوة معربدة، وكأنه يقول «سوف لاينال العدو من اصرارنا على الصعود، رغم تفاقم القصف الاهوج» كنت تردد بلهاث. يجب ان نصل ياكريم كانت النيران تشب في بعض الجهات فتغمر المكان بالضوء لفترة وجيزة ثم تنطفيء، لتشتعل الاعشاب في مكان آخر تتشعب خيوطها الى اشكال غريبة، ثم تخمد ايضا.**

كان كريم قد وصل القمة قبلك فرحا، شعرت كأن جذوة في وجدان الدنيا تدفعك لاختراق الحاجز الصخري الذي يعترضك، «خطوة واحدة ثم اصل قربك ياكريم» في حين كنت تجاهد في التغلب على الوتر الذي اخذ يستفحل في مساحات اعصابك المستنفرة.. «يالهذه الصخور العجيبة» احسست بتموج رهيب يباعد بين قدميك، حاولت ان تبلل شفتيك وان تغمر نفسك بالطراوة لبضع ثوان، قلت في نفسك يجب ان اتغلب على هذه الصخرة اللعينة لأصل بالعتاد الى القمة» **كنت تحس بجسدك يخضع شيئا فشيئا لانزلاق بطيء، ترتمي في فضائه عوالم غريبة لم تدرك فحواها، كنت تسبح في فيض يطوي رحبة الليل، لمحت بغتة هلع كريم وهو يترقبك تجاهد في الصعود، «آه ياكريم انني اجاهد بصعوبة» فيما التوتر يزداد، تدفن في طياته** محدودية العالم الذي **اخذ يضيق بك، رميت الصندوق الثقيل بحركة سريعة وقوية الى الصخرة التي يقف عليها كريم، وبحركة جنونية، عنيفة، لطمت كفك اليمنى الصخرة ذات الحافة** المسننة، **كانت تومض وترتعش امام بصرك اعمدة من النيران تزاحمت بشكل مخيف لا لتهامك، وبكفك الاخرى التصقت بالصخرة بقمة الجبل، ثم صعدت ببطء، بحذر الى اعلى بمساعدة كريم الذي صرخ بصوت شق اضطراب الليل وعربدته: -**

- جئنا بالعتاد.. جئنا بالعتاد.

حسن النجار

أغنية الحربة القاتلة

قبل أن يرفع السيف من غمده،
ويهم إلى اللحظة الفاصله
أقبلتْ أمه من وراء القرى
مسحتْ سترته
عصبتْ رأسه بالقناديل والأغنيات
التي شهدتْ مولده.
رفَّ طرفُ جناح على الأفق،
والتأم الكوكبان الشريدان:
ياضفَّة تلتقي بالضفَةْ
أقبلتْ أمه من وراء القرى
قدمتْهُ إلى أهلها المستجيرين
وانتصبتْ عند قوس الرياح
تكلم ساريةَ القلبِ..
مرَّ المغنون خلف المواويل
والمدنُ ارتسمتْ شارةً

والقرى نصبتْ ريشَها شجراً ناعماً
فاستظلَّ الفتى.
مهرةُ صهلتْ..
ونداءُ دمٍ فجرتْه المسافةُ
فاهتزَّ عرش الهواء القديمِ
وطارحتِ الأرضُ فرسانَها العائدين
من الحرب..
(ياضفَّة تلتقي بالضفهْ)
أقبلتْ أمه من وراء الحرس
هدهدتْ روحه
وأقامتْ له عرسه في الميادين،
ألقتْ على رأسه شعرةَ النار؛
ياأول الفاتحين.. وآخرهم
فمشى مثل جيش العبور المدجج بالتِّيه،
يصطفُّ ما بين ساقيه شعبُ المناداة:
يانيل....
ياصوت أغنية الروح
في دمنا..
رفَّ طرفُ جناح على الأفقِ
والتأم الكوكبان الشريدانِ
واتَّسعتْ حدقاتُ الرؤى..
دارت الأرضُ دورتَها،
ناوشتْه الرياحُ على عجلٍ،
دارت الدورةَ الثانية..
كان وجه الفضاء المدجج بالروح
يسأله أن يلفَّ الهواءَ على اللحم،
لفَّ الهواء..
وألقى أناشيده : الحربةَ القاتله.

عبدالجبار عباس

تطور الوعي.. تطور الأداة

قراءة في ديوان حميد سعيد

لئن كان الشاعر «حميد سعيد» في مجموعته (شواطىء لم تعرف الدفء) وجد في وصفه بالشاعر البدوي تأريخاً ومنتسباً وتوقاً الى تحقيق حلم كبير في نقاء اللغة و«الموقف» والجهر الجرىء والأعتزاز بتفرد الصوت وأنتمائه معاً، لم يكن أثر البداوة - قيماً وأجواء - في تلك المجموعة أكبر أو أوضح من أثرها في بدايات زملائه من شعراء الجيل: خالد علي مصطفى، عبد الأمير معلة، سامي مهدي.. وكان وراء هذه الظاهرة نفرة ممّا طغى في ساحة الشعر العربي الحديث من أستلهام الميثلوجيا اليونانية ومضيّ بخطوة «السياب» الرائدة في (المغرب العربي) خطوات أوسع تنقلُ الرؤية الشعرية الجديدة في رياض التأريخ العربي الأسلامي تحقيقاً لصلةٍ أوثق بالتراث الشعري.

ولكنّ قراءةً جديدةً لشعر «حميد سعيد» تدلّنا على أنّ شاعراً (غاضباً يرتدي لغةً عطرّتها رياح الجزيرة) في (سمته البدوي) وفي تساؤله: (أيّها البدوي كيف تغور في ظلموتك الأنهار) لايقصر إنتماءه إلى التراث على دائرة البداوة حيث (حمل الشعراء الصعاليك في لحظة الوجد نحوك أقدامهم) بل يمدّهُ إلى دائرة أوسع تتصل فيها الصعلكة والبداوة والفتوة بنسبٍ وثيق يتطوّر فيه التمرد الشخصي الى الأنتماء الثوري ما دامت الفتوة ذات معنىً شامل يضمّ الكثير من قيم الأيثار والتمرد والرجولة الحقّة: (نقّلتُ خطوي حيث أشاء، من الحبّ لم أتعلقّ بدائرة) فقد (حملت مدني شرف المدن الأخرى)، فهذا (الولدُ الساحرُ الغضّ) أميلُ إلى أن يكون في شعره (فتىً يزرعُ الثورة البكر... سابق الفتية الغرباء) يهتفُ في لهجة الفخر الموروثة عن شعراء الفخر العربي: (ولدتُ فتىً فتح المغالق) ويجدُ الأصل النقيّ لهذه الولادة في (كلّ وجهٍ للصعاليك القدامى) والجذر البعيد للتجربة الشعرية في قول قائلهم: (تقاذفني الرمال وصحبتي سيدُ عملس، أرقط ذهلول، فجعّني بهم ليل). إنّ هذا الزهو بأنتساب الفتى الى «الأهل» حقيقة باقية وجذر راسخ يمنح الشاعر مالا يمنحهُ التشبّث بالعشيرة حين يرى في هذه المرحلة أو تلك (أنّ العشيرة أعقم من أن تردّ الغزاة) وحين يقارن بين الواقع والذكرى: (ودمشق التي أتذكّرُ ما صنعت ربّها من تمور الجزيرة).

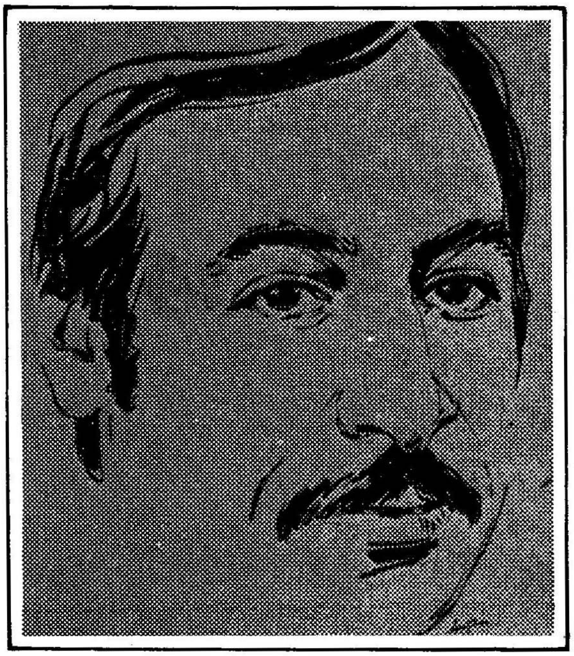
إن الفتوة في التأريخ العربي بعث وأمتدادٌ لجرأة صعاليك الجاهلية، فهي ترث فضائل البداوة وتمضي بسجاياها صوب الفعل وإن كان تمرداً فطرياً راح يتبلور عبر الوعي والممارسة ليكون ثورة إذ أنّ (التمرد حالة فردية تسبق الثورة بينما تعدّ الثورة حالة متقدّمة تعبّر عن التغيير الأجتماعي). ولئن ظلت حركة الصعاليك في جوهرها بطولة فردية قد قامت حركةُ الفتيّان والعيّارين ومنهم (عيّار من بغداد: أبو يعلى الموصلي) على النشاط الجمعي، فالفتوةُ في غيرتها على الجهاد ضد الغزاة وفي جهادها الداخلي ضد فساد الحكّام المتهاونين: أولئك الذين

(ينامون في ساحة القتل متكئين على سَرر من عظامك ـ في الغرف الملكيـة ـ بادلـوا حربـة الأجنبيّ بأسنـانهم ـ ص 278) **تحققُ ما تصبو إليه الرؤيا الشعرية لدى «حميد سعيد» من رفض للذوبان في الآخر:** (فمن أنتم سوى غرباء مضطهدين هيّا بين) **تحقيقاً لتوحّد جديـد. بين الـذات والجمـاعـة يتطـوّر من الهاجس الفردي الى الأنتمـاء الثـوري حيث الأحسـاس بالـوحـدة والأغتراب لايعادلهُ سوى الحنين الى دفء الأنتمـاء يتحققّ بالأيمـان العقـائـدي:** (لبستُك في ليالي البرد إيمانا) **يعطي** (لوطن محترق الأطراف يقينا).

ولعـلّ الـرافـد «الأقـرب» لهـذه الرؤيا المنتقلة من الرفض إلى الأنتماء كان شعر «خليل حاوي» وقد تركزّت الرؤيا فيه على رفض صاعق للأنحطـاط المـوروث في الـذات القـوميـة سواء كان في مفاهيم قديمة متحجّرة أو غريبة مجتلبة حيث (ورثنا التعري عارا ـ فالغـلالاتُ من كلّ عصـر تشـدّ تراث العبـاره ـ والـذين يذبّون عن شرف الطين. كلٌّ يعيش أنهيـاره) **ينطـوي على مسؤوليـة إبتكـار قيم ثوريـة جديـدة تصـل المـآثـر المضيئـة في التأريخ حتى عهـد** (العربي الأخيـر المقدّس ـ مرّ على قارة وقعت في هواه، أرتضته) **بحلم في ميـلاد آتٍ يبشّـرُ به** (عربيّ نفتهُ أقاليمهُ ساورتهُ الحقيقة، ساورهـا)، **فهـو الرائد المبشرّ المعلمّ** (يوم كنّا صغاراً لجأنا إليه ـ وعلمّنـا لعبـة الحب والأنتصـار) **وهـو** (محدّثنـا القـادم الأسمـر المستحيـل) **والسبيـل الى ذلـك هو الحب الكبيـر يبلغ بالـرفض الثوري الى الكشف عن حقيقة الفطرة النقيّة في ذاتنا القومية وعن العناصر الحيّة في التراث تفجيراً للحيوية الخلاقة في الأعماق. لذا نلحـظ في شعـر «حميـد سعيـد» أنّ صور الـرفض الغـاضـب تقـابلهـا وتتـواشج معها في حوار التجربة الجدلي صورُ ومفرداتُ متكـاثـرة مستلّة من هاجس العشق والوجد والمحبّة. إنه الغضب النبيـل الـذي. يحـرق ليبني، وهـو ليس غريب النسب عن الأسطـورة التمـوزيـة وإن لم يتخـذ صيغـة الأسطـورة، فهوعند «حـاوي»:** (فلنعـان من جحيم النـار ما يمنحنا البعث اليقينا) وهو عند شاعرنا:

(وجهنم معبرنا لليقين).

ولن تعـدم في شعـر «حميد سعيد» تشبّهاً بلهجة النبوة الغاضبة أنضجتهـا لغـة التنـزيل الكريم بصوت يكاد يكون صوت البشارة المكتظّ بالتنبؤ والـوعـد والـوعيـد. فلئن كانت رؤيـا «حـاوي»



أمتـدّت به إلى حلم الشـاعر في أن يحتضن الأرض ويجلو صدرها ويمسـح الحـدود)، **فأنّ «حميـد سعيـد» يجـد صورةً وشبيهـاً في قوله:** (فأنا والنبّي المعرّض للقتل مثلي نردّدُ في سرّنا) **ويقتبس من لغـة الأنجيـل:** (حين أتيتُ إليكم زوّدتُ بخبـز الفـرح). وتأتي هذه النبـرة الجهيـرة الممتـدّة من الذات الى جموع الآخرين طبعاً في الشـاعـر غذّتـهُ تلك النـزعة الغنائية المشدودة إلى تراث الشعر العربي تأنس إلى شموخ المتنبي وثورة الجواهري وترغب عن شعر البحتـري الهـامس وأستثـارهُ (عصرُ محمومُ داهمنا ـ عطّل فينا لغة الهمس وعـرّانا)، **فهـويقتبس من «حاوي» صورة القطيعة المتوترة بين الشـاعـر والآخـرين، فمطلع** (خـذوا جلدي، أسلخوني مثل سلخ الشـاة، عرّوني، أنثـروا لحمي) **لابـدّ أن يذكـر برفض خليل حاوي للمعـرفـة الميتة حيث يحتبس** (الريح والرمل في الصومعة) **توخيّاً ليقين** (الرؤيا تغنّي في دمي): (أنا لستُ منكم طغمة النسّاك واللحم المقدد. . . عرّوني أسلخوا عني شعار الجامعة).

ولعـل من فضـل «حـاوي» على «حميـد سعيـد» أن هداهُ في مرحلة نضجـه الى أن الـرمـز ليس أداة تشبيـه تأتي عن قصد وتهيؤ على طريقـة: (رأيتُ طارقـاً، رأيتُ وجهـه بوجهي)، ولكنـه وليد حدس شعري عميق يصهر الذات بالموضوع ويحيل صوراً مختارةً من المـوروث إلى رمـز أسـاس أو صورة بنـائيـة تحسّهـا في نظـام القصيـدة ووحـدتها دون أن تظهر فيها على سبيل السرد أو التقرير،

فهو تجسيد في المحسوس يمكّن الشاعر من التعبير عن المعاني المجرّدة دون أن يقع في آفة التجريد، لأنه يصهر المطلق الكلي والفرد الجزئي في كيان واحد.

فلئن كان «حميد سعيد» يحاول دائماً الأستفادة من الحدث التأريخي لأيصال المعنى، فقد تفاوتت محاولاته نجاحاً بين البدء والنضج.. وكانت قصيدة (سحيم) نموذجاً للبدء الساذج مع تجربة القناع، فبدلاً من التمثل الناضج لتجربة «سحيم» في تكافؤ الموضوعية والغنائية تأتي القصيدة أقرب إلى التعليق المتحمس على تجربة الآخر وتتخذ صيغة الخطاب المباشر بحكم التعاطف أو الشبه بين الشاعرين فكلاهما (قتيل القبيلة) تنبع شاعريته من (شهقة الدم الجموح)، فليس ترويض الأنفعال أو الهروب منه الى جفاف المعادل الموضوعي هو ما يفجّرُ الشعر، لكنها (عصفة الدماء).. (وأنت إذ عُذّبت بالنار وبالصخر وبالسياط - فقد شعرت).

ولكنّ مسار التجربة المتطورة مالبث أن هدى الشاعر إلى أن تجربة العشق سواء كانت مع أمرأة أو قضية أو مدينة مثل دمشق أو غرناطة تعين الشاعرية على تحقيق هذا المفهوم الناضج للرمز، فهذا الشاعر المزهو بفحولة الفتى: (مثلي من يطأ الأبكار).. (ساورتُه الحقيقة، ساورها - أستفردتني الحقيقة باحث بأسرارها - كشفت عن مفاتنها لي)، فهي لذا تتحوّل من تجريد الفكرة العامة الى حضور التشخيص المتجسّد. وقد ورث الشاعر عن الروّاد هذا الجمع بين الحب والنضال وأحالهُ من إشارة الى هاجس زاخر: (قلتُ لهم وطني فأشاروا إليك - وجدتك سائحةً في أقاليمك الدموية - أحتكمي لي وكوني مباركة)، وراح هذا الهاجس ينمو ويتسع حتى بلغ ذروته نضجاً في قصيدة (إشراقات).

وأما الرافد الآخر المؤثر في النشأة فقد جاء من «السياب» ليضع بصماتٍ واضحةً على الأسلوب والموسيقى الشعرية، فأضافةً الى هذا الظلّ الطفيف من فكرة التضحية: (جاءني قاتلي قلتُ خُذ بيدي حين ألقاك في لحظة الموت ألقى أنتصاري) والى هذا التساؤل: (أويقرأ الأنسانُ موته) المقتبس من تساؤل السيّاب: (فكيف يحسُّ إنسانُ يرى موته) يميل الأداء والنغم إلى التأثر بموروث السياب، فلا يكاد الشاعر يختار «السريع» في (رحلة الصمت) حتى نتذكّر (جميلة بوحيرد)، ولايكاد يبدأ الخطاب مع (سحيم) حتى نتذكّر قصيدة (بودلير) لابجامع الأيقاع فحسب بل وفي المعالجة الشعرية التي تضع الشاعر وتجربته في إطار من الأحتضان والتجاوب.. وأمّا إيقاع الرجز الذي تميّز السيّاب بتفجير إمكانات الثراء المهملة فيه فتتدرج في نغماته رسالة من الصحراء، فاطمة برناوي، الجليد)، فكأنّ الشاعر حين يختار وزناً ما يختارُ معه أداءاً معيناً يلازمه، يصدق في ذلك أختيار «المتقارب» في (مرثية) و «الوافر» في (الغربة وزهور الفولاذ).. ومن إرث بدايات الشعر الحر هذا الأداء الذي تختلط فيه البساطة بالسهولة: (الشاعر وأميرة الموت، القرصان والكلمة) وبوح وجداني يباح فيه الأسترسال: (رؤيا في يقظة الظمأ).

وقد أسهم طموح الشاعر الى التميّز بأسلوب قوامهُ الجمل الطويلة المتتابعة والمتضمّنة جملاً قصيرة عبر أنساق بلاغية متنوّعة في التخلص من أقتران البداية بين الوزن والأداء.. وكان ذلك دليلاً على أنّ هذا الأسلوب «الخاص» كان ضرورةً لمواكبة تكاثر مفردات التجربة وألتقاط تشابكها وتميّز «ثوابت» أساسية فيها على صعيد التعامل والقاموس الشعري.

تتضح أمانة الشاعر وتشبّع حساسيته الشعرية بحساسية واقع منتصف الستينات في أنه لم يتسمّر عند موقف النادب الذي ينفخ في رماد الحرائق، فقد (يبست أغنيات الرثاء)، وراح التضاد بين اليأس والأمل يضبط الرؤيا في جدل متوازن أمين لحقائق الواقع، فكأنّ الشاعر يبدأ من حيث أنتهت رؤيا رائد مثل السّياب إلى نهايتها يأساً وتفجّعاً بعد أن أبتلعت سورة الدم المهدور أسطورة التضحية التموزية المتأرجحة بين الأمل والإحباط. لذا فأنّ طابع الأغتراب عن واقع مشوّه بدأت منه رحلة الشاعر في ليل الردّة والغضب منتصف الستينات لايغري الرؤيا بالأنزلاق إلى عدمية خائرة ولايقودها الى تفاؤلٍ هشّ يتعامى عن رؤية تناقضات الواقع ومصاعبه، فبعد الشعور بوطأة الشلل والتعطل حيث (الموت يدقّ الباب صباح مساء على أهلي - ومفاتيحي صدأت - والليل يسدّ الأبواب ولا كوّة - تفتح في ليل الأنسان).. وبعد مرارة الأغتراب المفروض ولا حيلة للشاعر في البدء أزاءه: (أكاد أشكّ أنّ دماء أهلي في شراييني - نسيتُ طقوسهم ورفضتُ وجهي وجه آبائي - فعشتُ ممزقاً من دون آلاء).. لابدّ أن (يعبر الجيل فوق تراب الهزيمة) وأن (تنطوي راية الخوف تسقط، فالساحُ يصخبُ. أين مسارُ الفتى والدخان يغطي جبين المدينة - هذا صباح المسار..). ومن هذا الشعور ينبثق اليقينُ بأن التحقيق

الأسمى للذات يبـدأ من أنتسـاب دم الفتى الى دمـاء (الأهـل)، ويمسي النهـوض بعـد الكبـوة المؤقتـة بدء الـرحلة المنفتحة على الـزمن الغـابر والآتي: (وسارت تشقّ طيوف البكاء قلوعي ـ مشرّعة لأغاني البروق على الأفق بابي.).

إنّ الصـدق الفني يفـرض أعتـرافاً بالواقع المعاش كما هو ورصداً لمـراحـل معـايشتـه.. وكأنّ الشـاعر أحسّ بأفراطه في التنقل بين قطبي القنـوط والـرجـاء ممـا جعـل الأرث الرومانتيكي واضحاً في المجمـوعـة يكثـر فيـه حديث المـوت والجليد والضحايا، فجعل الخطوة الأولى في مجموعته الثانية بمثابة (أختصار المسار الأول) **يمـوت فيـه الأنسـان المهـزوم ويشيّعه المهزومون وتشرع (نوافذ يقـرأ فيهـا الأطفـال بدايـات خضراء) أهم سماتها نقلة النضج في شعـر الستينـات: بلورة (رؤيـا) خاصـة تنفـرُ من عمـومية التطابق الأعمى وتسعى الى موقف متفرد لا يأتي بمجرد الأنفصال والأبتعاد وأنمـا هو تجـربـة النضـج الخصبـة تنطـوي على عذاب التمـزّق والتـوزّع: (وأبـو يعلى ضيّع تأريخ السطو فلا بدويّ بين البدو ولا حضـريّ بين الحضـر)** وعلى مرارة الغـربـة: **(أنا العابرُ الأشعث)** تلزم الشـاعـر بتحقيق (الثـورة من الداخل) وريثة الجهاد الداخلي لدى الفتـوة: **(بـلادي مباركة هي ملعونة)**.. وأنىّ للشاعرُ أن يبلغ حقيقـة الـذات والآخـر وحقيقـة العلاقة بينهما دون هذا الأنفصال «الأيجابي» والغربة «الخصبة»: غربة الأنبياء والثوار الروّاد في كل عصر.

وراح هذا المـوقف يتعمقّ في المجمـوعـة الثـالثـة: (وبي مما حملتم غصّـة.. لي تأريخي الملغـوم بالحبّ ـ فمن أنتم سوى غربـاء مضطهـدين ـ سريتُ بكم يتيمـا دونما حرز).. كان الشاعر في البـدء يقـرأ بمـرارة (مـرثيـة) الشـاعر المتسائل: **(أأبقى أغنّي ـ ولستُ على الـدرب إلاّ مغني)** يمثّـلُ (دور التي تندبُ وقد تكذبُ) أو يبقى **(لأغنيـة تستفزّ الظـلام)**، ولكنـهُ في مرحلة النضج أمسى الشـاهـد الرائي: **(أنا الشاهدُ العارفُ أرتاب فيَّ المغنّون)** يتجاوز بأمتيـاز العـارف دور الشـاهـد المغنّي فيستثيرُ بذلـك أرتيـاب المغنّي.. وبـدلاً من «تنغيم» الأفكـار «العـامـة» في شعـر يوازيها عمقاً وأفقاً يأتي دور الشاعر الرائي: **(فعدتُ إليكم لأقول أندبُ ما حملتم ـ أرتـدي حلمي قميصـاً عامـراً بالمـوت والصبـوات والحبّ)**.. وهكـذا تبـدأ رحلة الشعر من **(الأنـا)** ورفيف الحلم متوجّهة الى الآخر في مزيج متجانس من الرفض والأنتماء الثوري بحيث تتكافأ **(مفردات البكاء)** و **(مفردات اليقين)**.

إن تجـربـة الأنتماء عند «حميد سعيد» لم تكن محض حماس لا يرى التناقضات كما كان الحال لدى أغلب شعراء ما قبل ريادة الشعـر الحـر تتسمّر أبصارهم غالباً على الوجه الوحيد «السافر» من الحقيقة يقفون عليه غناءهم، حتى إذا تكشفت لهم بالتجربة وجوهُ أخـرى خبـا الحمـاس ولم يعد للشعر ما يقوله، بل هُو أحد شعراء جيـل أتـاحت له تجـربة الأنتماء الخصبة أن يلمس عمق المشاعر المتناقضة والمتصّلة في حوار يتردّدُ في أغلب قصائده.. فلئن كان الحبّ الكبيـر جذر الأنتمـاء فأنـه هو الـذي يلهم الشـاعـر قولـه: **(جئتكم ببلادي وجاءت اليكم بوجهي ـ مباركة هي ملعونة ـ حلوة مرّةُ ـ غضّـة صلبـة ـ غيـر أني أحبّ بلادي)**. وتبقى مسافة الخُلف والأستبـاق تلهم الشـاعر مالا يعرفه الآخرون: (دعاني صوتكم لم ألتفت ودعوتكم لم تستجيبوا ـ بيننا حجبُ).

وهكـذا يثمـر هذا التعـامـل الشعـري «حرية» تتكافأ فيها صور الفـاجعـة والأمل على صعيد تجربة طويلة نسجت مراحلها أضداد الحيـاة والمـوت تهبُ الرؤية الشعرية صلابة الموقف والتطلع حين **(تكثـر الأسئلة/ تتعـدّدُ، من يحسم المسألة)** وتمنح الشاعر لهجة البشير النذير القادر على أن ينكر الموت: (إنّ الموت لن يقربني ـ أواجـهُ المـوت وأستـردّ طفلة الميـاه) شأن كلّ الثـوار المجـاهـدين الذين يعرفون **(غابة الموت ـ لكنّهم يعرفون الطريق)**: تتنفسّ رئة الشـاعـر أسماء الموتى من عهد ثمود ويرى الى الموت على طرف الشـارع يسعى معـا في «وراء الأشجـار وعيـون الأطفـال لا لأنـه النـداب المتيقّن من مقـدم وجـه البـوم والخـراب ولكن.. **(لأنّ الفيض يعانقني ـ يمتدّ الى جذر الروح)** فيمنح الشاعر القدرة على أن يرى وراء (غـابـة الـدمـع) وطنـاً ساحـراً للجميـع.. (كالفرح المتأخر يأتي خجولاً ـ في يديه زنابق ماء ووعد ـ يقول تعالوا إليّ ـ نغيّـر طبـع المياه ـ فهذا زمان البروق التي تمنح العشب أسماءهـا ـ وهـذا زمـان فلسطين).. وبفضـل رؤيـة الأضـداد تتجاوز (النبوءة البيضـــاء) بميـلاد جديـد لوطنٍ **(أبيض كالحليب ـ آتٍ فوق فرس كزهرة الدماء)** قطبي التشاؤم والتفاؤل: (قالوا إنّ القادم يحمل وجه البـوم وقـالـوا يحمـلُ وجـهَ النسر ـ لم تسمع ما قيل وسرت كظمآن يبحثُ عن نبع ثر.).

إنّ فضـل القـرآن الكـريم على شاعـرية «حميد سعيد» لا يقف عنـد نقـاء لغـة مصطفـاة لاتخـالطهـا عجمـة أوميـوعـة، وتضمين

مفردات وصور مختارة على نحو ذكيّ عفويّ تمسي به جزءاً من السياق فلا تبدو مقحمةً أو طارئةً عليه مثل: **(وأنا أعرفُ الحرَّ عاد الى جنّة عرضها الأرض والسماء ـ والتي راودتها المدينة عن نفسها ـ وأراكَ المؤجّل وعدك)** شأن تضمينات أخرى تومىء بلباقة الى جذر تراثي: (أستلبت أفاعي الحقدُ منّا كلّ نبتة ـ كان صاحبي يبكي وما بكيت)، وتقتبس من أسلوب القرآن موسيقاها الداخلية: **(أمتلأ الضرع وأخضوضر الزرع)** أو مفتتحها: **(ألف. لام. ميم. هذا قاموس الفقراء)**، بل يمتدّ الى تمثّل موقف النبوة التي تدعو الناس الى رسالة جديدة وتبشّرهم بثواب الأنتماء إليها: **(أيّها الناسُ: من مات مات. . ومن لم يمت فليكن معنا ـ إننا راحلون الى جنّة عرضها الوطنُ العربي ـ فمن لم يمُتْ فليكن معنا ـ إنّنا راحلون الى وطن الحور والعسل، اللبن ـ ص 410)** وتتحصّنُ بالعقيدة والحلم الكبير عن أذى الذين يكذّبون الرؤيا المشرقة: (كنتُ أرى وطني. . مثقلاً بالثياب الجديدة، بالماء، بالحنطة، أستفردتني الحقيقة، باحت بأسرارها لي، وكنتُ أقول: ألحقوا بي. . أريكمُ مفاتن محبوبتي ـ كذبّوني ـ ص 373) لأنهم عبيد ردّة الكذّاب الذي **(بالأمس فقأ أعين الحجّاج دنّس كلّ قادمةٍ لبيت الله، صبّ الخمر أنهاراً بغار حراء)**، فأين هم من (مدخل صدق) به **(سيأمنُ من خاف ويشبع من جاع)**.

(عصرنُا هذا عصرُ الحبّ والثورة) يقول الشاعر. . **فأيّة غرابة في أن تلتقي طقوسُ الحبّ والثورة: (هذي بشارتك أمتلك الأرض وأبن بها)** عبر نسغٍ صاعد من قصة يوسف الصديق التي لاتعود في قصيدة (ولادة في ساحة التحرير) إشارة عابرة» بل أستثماراً وتحويراً معاصراً حتى لتكاد اللوحةُ عند «حميد» تمسي تنويعات جديدة على هذه الصورة الراسخة في اللاوعي: **(لقد راودتك المدينة عن نفسها)**، فالقصيدة المراودة الصعبة المشتهاة هي **(الطفلةُ المتوحشة الآن أدخلُ بيت أبيك)**، وفي حالي الوصال والجفاء، وتجربتي الأقتحام والهزيمة، تأتي صورةُ المراودة والظفر أو الأغتصاب تعبيراً أثيراً عن تحوّلات هذه العلاقة بين الرؤيا وموضوعها المختار، فهي **(طينةٌ طيّبةُ أصنعُ منها قمراً مجسّداً فيمن أحبّ)**، حتى لتتداخل الأطيافُ والألوانُ أحياناً بين الرموز الموزّعة بين القضية والأمة والمدينة: دمشق أو عمان التي **(تعرّت، راودتني، كنتُ في شريانها، أصدقتُها رئتي)** والغزاة في حالة الأستباحة: **(وبينكما تحولُ القدسُ فهي على الطريق سبية ـ ملكُ يهوديّ يقضّي ليلةً معها وقد لقحت)**.

وأنىّ للمراودة أن تنأى عن رمز «أساس» لاتكاد تخلو منه قصيدة، هو **(الماء)**: أصل كلّ شيء حيّ، رمز الوصال والميلاد والبدء المتخلّق في بكارة الأشياء يقترن في تجربة الحبّ بصورة دماء البكارة و **(الفرح العائلي)**، فهذا الشاعر الذي **(رقصت في شرايينه الوردة المتفتحة)** يتّخذ النهر صديقاً، ويتحد في سعيه الى الماء بصورة السيد المسيح: (فمشيتُ فوق الماء ممتشقاً ذراعي)، فللفتى ولأهله **(وراء المياه زمان)**، والماء في شعره هو البدء والرحلة والزمان والغاية: **(إنّ وجهي غابة وفروعها البرق ـ تفجّر حوله الماء ـ تفجّر حول أسمي الماء محمولاً على الطعنات ـ غرقكم، طفوتُ)**. . والشاعر في تبشيره بالرسالة الثورية يرتدي الحلم وماء الفرات الذي يرتدي دماءه:

لقد جاء العربيّ الوعد
رشّت مدنُ الثورة ماء الحبّ على عربات الأطفال
لأنّ الحلم الأبيض أنقى من أوراد الماء
في حنجرة النهر أرى صوت الماء يهيّىء نافذةً
لزوارق تنقل أسرار الغضب العربي
تلمّ ساحات الماء.

لذا تأتي قصائد «حميد سعيد» شعراً (كثير الماء) يفيض بوهج الحسّ والطراوة، شعراً وثيق الصلة بوهج الحياة وطقوس أعراسها الدموية حتى لتتضاءل التجريدات الذهنية كلمّا أوغل الشعر في رحلة النضج، فلا تكاد تنبجس القصيدة حتى يفيض بأنبجاسها نبعُ الماء ممتزجاً بأيحاءات الميلاد والخصوبة الجنسية والغد الأخضر للذين (يجيئون كالماء) مما يضفي ليونةً على اللغة الصلدة وينثّ ندىً على اللهجة المتوترة.

في **(ديوان الأغاني الغجرية)** أستقرت للشاعر سماتٌ من نضج التجربة والتعبير أنعشتها نسماتُ «جديدة» لم تكن غريبةً أو مفاجئةً وفدت من جدّة الواقع الأسباني وما أكتنزهُ من روافد التأريخ العربي في أسبانيا. . ولقد تعوّدنا ـ منذ منتصف الخمسينات ـ كلمّا دار حديثُ الشعر الأسباني الحديث أن نتذكّر **«لوركا»** دون سواه لأسباب منها صلة الشبه والقربى مع شاعر كان للموروث العري الأندلسي تأثيرات معروفة على إبداعه الفني.

ولايخفي حميد سعيد حبّه للوركا الذي جمع بين جديد الشعر الأوربي في تقنياته المعاصرة وبين هذا النسغ الشرقي الحار وألوان

التفنّن المستلهمة من أشكال الشعر الغنائي في التراث الأدبي الأندلسي، فلا عجب أن يفتتح حميد سعيد شعر هذه المرحلة بعنوان إحدى مجاميع لوركا فيمسي (**ديوان الأغاني الغجرية**) مدخلاً لظهور صورة الغجري الأثيرة لدى «لوركا»: (كنتُ أرى وطني غجرياً طريداً) وإغراءً لأن يحذو حذو «**لوركا**» فيستبدلُ بالمهرة بيت الحبيبة ومرآتها وزينتها ما دامت (الساكنة القلب المهرة) تنفلتُ بالشاعر من أسر (أمرأة الجرح الموقوفة في أسواق العملات الصعبة ـ في دائرة الأرباح)، وميلاً إلى تضمين أغاني الأطفال ـ أحباب لوركا ومحاوري قلبه الحريري ـ، ونزوعاً إلى لونٍ من تجديد البناء يناوبُ بين البوح الغنائي الموروث من (**سجايا الحلم الفضيّ**) وبين أحد أهم مناهج الشعر الحديث: حسن أستثمار فتات الحياة اليومية وجدلها بتفاصيل مختارة منها ومن جمل الحوار المتداولة في هذه الحياة: (**ولادة في ساحة التحرير ـ قصيدة مباشرة**) بدلاً من الأقتصار على أبتكار المجاز والأستعارة. . وفي ذلك عودة لأنجاز رواد الشعر الحرّ قدر ماهو تأثر غير مباشر بشعر «لوركا» الذي كانت لغة شعره جزءاً من لغة شعبه وموروثه الشعبي. .

كما يتضح التأثير الأندلسي في أنّ الحديث (عن القصيدة) يمسي الآن عودة الى تراث الغزل العربي وطابعه «الحسّي» في البيئة الأندلسية المترفة، وفي أنّ قصيدة (**المرور في شوارع سلفادورد الي**) كانت نسمةً ربما رآها الشاعر «منعشة» تهزّ أغصان الشجرة للحظة، لكنها لاتستنبتُ فيها غصناً جديداً، فهي لمسة «تجريبية» طارئة عابرة. إنّ هذا الهجاء «التشكيلي» للبرجوازية الخاوية يذكّرنا بقصيدة (**أغنية في شهر آب**) ولكن بأداء أقرب الى ذلك المزج بين الواقعية والسريالية التي عُرف بها بعض شعر «لوركا» بجامع مع الشخوص و(**أندية الموت الشتائي العتيق**).

على أنّ التأثير «الأهمّ» يتضح في كبح الغنائية المتفجّرة المتسلّطة لتكون القصيدة أغنية صافية مأنوسة قريبة من شكل البالاد؛ ففي قصيدة (**غرناطة**) **من رشاقة السرد المكثّف ما يؤكدُ أن حداثة التقنية لاتتعارضُ مع البساطة البليغة النقيّة ممّا أرتفع بالقصيدة الى مستوى الرمز الشفاف الحيوي حيث تمسي غرناطة عبر هذه المعالجة المكتنزة رمزاً للثورة المطاردة المستمرة وقد تجسّدت في أمرأة عاشقة يسألُ عنها الفقراء والحرس تحيلهُا الأغنية (أمرأةً مسكونةً بالماء ـ بيتاً، وطناً طريقه)**. . لذا كانت هذه الحركة القصصية المقتصدة هي البديل الأنضج الذي أهتدى إليه الشاعر عبر خبرات التجربة لتلك التفاصيل الكثيرة التي كان ينوء بها «التحليل الشعري» الذي يختلط فيه الوضوح بالغموض والأفصاح بالمعاضلة. . هنا تنبّه الشاعر الى أنّ للوضوح المشعّ سلطانهُ وأنّ له على الأقل فضيلة التوصيل والأشباع فهو (يعبرّ عن توازن إبداعي وأستكمال شروط الوعي ونضج الأداة)، لذا تمتدّ هذه البساطة البليغة في قصائد لاحقة مثل (**الحضور، مباهج يومية، إشراقات بن بركة**). . وليس محض صدفة أن يكون عنوان إحدى قصائد هذه الفترة (**قصيدة مباشرة**) تمييزاً لها عن نزوع الى القصيدة غير المباشرة. . وبدلاً من المجرى الطويل المتفايض تُجزأ القصيدة الى مشاهد فيما يشبه السيناريو: (**تفاصيل في صورة**) وتعود الجمل القصيرة ذات النغم الراقص الذي تلعبُ فيه القافية دوراً واضحاً: (**مشروع كتابة موشح**).

ومجمل القول في نقلة الأغاني الغجرية أنّها كما لاحظ الأستاذ الناقد «طراد الكبيسي»: (**تجربة جديدة متطورة هي حصيلة تجربة عاشها وعاينها وتأملها بمزيد من الوعي ووضوح الرؤية**. . . ومع أنّ **الجملة الطويلة التي هي غالباً ما تكون «جملاً» ذات أستطرادات أو أنعطافات في المعاني: أستثناء أو تفسيراً أو أعتراضاً، ما تزال هي الغالبة، الاّ أنها تميّزت بالصفاء: السيولة في القصّ وأستيعاب الحدث اليومي**. .).

لقد أثمرت هذه الأنعطافة (الرحبة) ثمراتها اليانعة في مجموعة (**حرائق الحضور**) بفضل ما أتاحتهُ الثقافة والمراجعة وتجربة التطواف الثرية من التعرّف على خبرات وألوان عصرية في الفن والشعر؛ فقد باتت القصيدة أميل الى التركيز والشفافية المكتنزة: (الخطيئة) والى تقطير التجربة في لمحات مركزةّ متأنقة كأنّها لمساتٌ في لوحة تشكيلية تجنحُ فيها الحركة الى الخفوت والهمس: (**محاولة، من تخطيطات حنّا، الفرح المستحيل**) مما يقتربُ من منهج التوقيعات: توزيع التجربة الى لمساتٍ متباعدة متقاربة بفاعلية هاجس أو خيط خفيّ يشدُّ الأجزاء.

وتتضح نقلة النضج هذه في أنّ الغنائية المسترسلة لاتنفي أنّ الشاعر في قصيدة مثل (**إشراقات بنبركة**) يستعينُ بالمشهد الواقعي اليومي ما دام يفيضُ بالحيوية فتأتي اللغة (**مثقلةً بالوهج الطبقي، بأفعال التغيير**)، كما تتضحّ لو قارنّا بين أيّ من قصائد (**لغة الأبراج الطينية**) وبين (**إشراقات مروان**): إذ السياق الشعري

أكثر سطوعاً و(واقعيةً) والصور أكثر دقةً ونقاءً رغم وحدة اللغة واللهجة. . ونتحقّقُ من فضيلة السطوع هذه في قصيدة (**مباهج يومية**) فهي قصيدة طافحة بالبراءة والبساطة والنقاء: نفسٌ غنائيٌ دافىء يجدلُ الصراع العذب والشاق بين يقين الشاعر المستقرّ بأفراح العائلة والأنتماء وبين أسرار القصيدة المراوغة الصعبة المشتهاة، هي حديث العاشق المستفزّ عن (**التعب الحلو**) يفجّر في (**وردة التهلكة**) لغةً ملكةً ناصعةً تقتطفُ من حدائق الشعر الذهبية وردة معطّرة بعبير العائلة والرمل، فهي ـ حسّاً وإيقاعاً تنبعُ من إيقاع الدم، من (**الجسد المتوهج بالمسرات**).

وفي قصيدة (**الحضور**) يبدو الشعر في أفضل أحواله، فالسياق الشعري يبدأ بالحركة ويتنامى بها فتضجُّ القصيدةُ بحياة لاتقتصرُ على العائدين الذين (**يعرفون الطريق**)، بل تغمر الكروم والقرى والذكريات بفيض (**العرس الدموي**) وتمنحه لهجة العرّاف أو المتنبىء بالآتي طاقة الحدس والتخيّل وأستقصاء حالة الطفولة المهاجرة والمستعادة بقوة الحلم الفاجع لتنتهي عبر (**فرحة الموت**) الى الأنبعاث الجديد في الوطن الساحر الذي (كالفرح المتأخر يأتي خجولاً ـ في يديه زنابق ماء ووعد ـ يقولُ تعالوا إليّ نقيمُ على ضفة الجرح نبني بيوتاً ـ نغيّرُ طبع المياه. . فهذا زمانُ البروق التي تمنح العشب أسماءها. . وهذا زمان فلسطين.).

ورغم أنّ قصيدة (**إشراقات**) تتناول تجربة باطنية قريبة من تجارب الشعر الصوفي أو الرمزي فقد ضمّت سلسلةً من الصور الحسيّة البراقة المنبجسة من جدل أطراف عديدة، إذ تودّع مرحلةً: (**لم يكن وطناً ذلك الشجر المتصابي**) لتستقبل أخرى: (**وما كنت الّا البداية يا وطناً ساحراً عابقاً بالمياه**). . **والخطاب هنا يضيء الرمز الأساس في القصيدة، فهو قد يكون المرأة الحبيبة، وقد يكون الثورة، وقد يكون كليهما معاً، فلا غرابة في أن يتحدّ الرمزان في كيان واحد، الأمر الذي يفسّرُ نفيّ الشاعر لأن يكون الشجرُ المتصابي** (**وطنا**) وجعل (**الولادة في حالة الموت أبهى**) لأنها حالة الموت حبّاً أو أستشهاداً. . وصلة الشاعر بهذا الكيان الزاخر بالحيوية والتحول والتجدّد والعطاء الشعري هو الصبوةُ التي توقظُ (**طفلاً من النار يرقصُ في داخلي**) وتجمع النقائض المتباعدة: فهي الشرنقة والبوّاب، وهي (**الحزن والفرح المتوحش**) وهي (**طيور من العشب**)، وهي الحيّةُ الميتة يصيرُ بها (**المكان زمانا**) تنتشرُ في كلّ مكان، وحيث يكون الزمان تكون، وتُضاءُ منها الصورُ بنور الحبّ الباقي. . هنا تمسي الحالة الشعرية كحالة التبتّل الديني أو الحالة التي تنجلي عن فعل الحبّ مزدهرة بأشراقات وقفزات مفاجئة كأنّها تنجلي عن مثالية جديدة، لأنها حالة الحنين والتواصل ووحي اليقين الشعري. . وتكتسبُ التجربة نضارةً من أصالة الأحساس بها وطلاقة التعبير عنها، فهي بلوغ مرحلة النضج في محاولات الشاعر السابقة حول تجربة العشق، وهي دليلُ على أمتلاك ناصية (**الحداثة**). التي تجمع بين سطوع الرؤية وغموض السرّ) فلا وضوحُ يجنحُ الى النثرية، ولا غمضٌ ينتهي الى التعتيم، بل رؤيةٌ حدسيةٌ تضيءُ دون أن تقرّر. .

«**حميد سعيد**» في ديوانه شاعر لايغريه قحطُ المخيلة بالمنهج الشعري المستند الى نظرية «أليوت» في المعادل الموضوعي، فهو شاعرٌ غنائيٌ يمنحهُ التوترُ طاقة الخيال الفسيح وقدرة واضحة على أبتكار المجاز والأستعارة من يقظة (**الحلم الغضّ**). . ويتحّدُ توالدُ الصور مع ما للموسيقى من دور أساس نابع من أيقاع التجربة في ضمير الشاعر. .

ويمكنُ القولُ: إنّ رحلة التطوّر الفني في شعره منذ (**لغة الأبراج الطينية**) تنقلت بين **قطبين**:

الأول: القصيدة الميّالة الى الطول والتفايض تتمازج فيها بقع الضوء بظلال التعقيد يقترن فيها التوتر بالصوت العالي والنغم الجهير تكتسحُ أصداؤه غريزة الشكل والنظام. . وقد يكون ذلك أدلّ على واقعية الحياة المعاشة في عصرنا المكتظّ بأشتباك كوى النور والظلال المعتمة، لكنه قد يكون دليلاً على أنّ زخم التجربة ربما كان أكبر من أن تحتويه أدوات الشاعر مادام هذا الزخم يزحف كالنار. . و(**للنار أهواؤها. . وأنا سيّدُ النار أمنحها جذوتي وأعلمّها الحكمة، الصلوات، طقوس الحرائق، أعرفُ أسرارها وأواجهُها بالتقاويم.**).

وقد تكون القصيدة ذاتها مشوشة الملامح أسيرة مرحلة التكونّ فلا تتضحُ حدودها ولا تفصحُ عن صادق طبيعتها، تبدو وكأنها أنهمرت خليطاً من الماس والأصداف، أو كأنها تعجّلت أوانها فكانت أكبر حجماً وأغزر تفاصيل من الصورة «النقيّة» التي تراءت للمخيلة فترة المراودة. . منذ مطلع قصيدة (**اللجوء الى مدن البراق**) تتكاثر سلسلة الضمائر العائدة ويبدو الشاعر وكأنه يهجمُ

على الموضوع هجوماً يتسبّبُ في (**أشتباك ينامُ في وجه القصيدة**) أو إلى تداخل كأنهّ (**تداخل الجائع والوليمة**) ويطغى سردُ متفايضُ غير محتاج إلى ألوان البناء الدرامي تتكاثر فيه النقلات السريعة بين الجمل أو بين أشباهها وتتنوع الضمائر المتتابعة ممّا يجعلُ المعنى الكليّ مشتّتاً أو متشابكاً يستدعي الوقفات المتأملة للأحاطة بمساره، فالسياقُ الشعريّ سريعُ الحركة خفيفُ الوثبات يتشكّلُ في دوائر تنداحُ وتكبرُ وتتواصلُ حتى تتكشّف الصورةُ الكليّة للموضوع في مزيج من الألتفاف والتفايض. . ويشعرُ المتلقي لفرط أكتظاظها بالمواقف المتناقضة والحركة الزاخرة كم هي ظامئة الى المعالجة الدرامية المتأنية. . وينجم الطولُ عن بسط التجربة في مراحلها وتعقيداتها وأبعادها ضمن ميل إلى سرد قصصي مقتصد يؤاخي النزعة الغنائية: (**عودة الى مرفأ البداية**). . بينما جاءت قصيدة (**قراءة ثامنة**) نموذجاً للقصيدة الطويلة التي يمتزجُ فيها السردُ بميل الى التحليل ولا تفقدُ مع ذلك وضوح سياقها المشعّ بأيحاءات المعاني، فلو كانت كل قصائد «حميد سعيد» الطويلة في مثل سطوع ووحدة وتنامي (**قراءة ثامنة**) حيث تتركزّ براعةُ الشاعر في تكثيف مراحل السياق التأريخي الطويل لما عاد الحديث عن الغموض ذا موضوع. .

الثاني: القصيدة الميّالة للتركيز والألتئام تنسرب في سلاسة ووضوح ونصاعة بفضل إنفعال أهدأ يرى الحدود وينتخب التفاصيل فلا يتعجل البوح بكلّ ما يزدحمُ في الخاطر، يقترنُ فيها البوحُ الهادىء بالنغم الخفيض والتعبير بالصور المحدّدة «الصافية» ويميلُ بناءء الجمل الى أن يكون أكثر سلاسة و«رصانة» ومتانة في آن: (الموت على حافة، غرناطة، الحضور، مباهج يومية)، فهي الثمرة الناضجة للصبر والأناة تأتي بهما القصيدةُ طائعة راضية، وتأتي الأستعارات الطازجة الحيّة المنبجسة من (**يقظة الحلم الغضّ**) بديلاً عن التركيب المعقدّ للجمل الطويلة المتشابكة كأغصان شجرة لفّاء. . وكلما صفت الرؤيا من غلظة الشوائب وأختلاط الأصوات أمسى الغناء تبتلاً ووجداً: (وإذ يصدقُ الوعدُ تنأين عن صوتك المتداول تقتربين من الوجد شيئاً فشيئاً. .)، وهي لذا عودة النضج الى البداية الغنائية الدافئة بالبوح الصادق أكتنزت خبرات الرحلة في الرؤية والتناول. . وكان الشاعر من قبل قد تنبّه الى الفارق بين نقاء اللغة والأداء في (طارق بن زياد) بفضل التوحدّ الحار بين الشاعر ورمزه التأريخي وبين تعكرّهما في (عمار بن ياسر) وبخاصة في مطلعها بسبب أنّ ثمة مسافة بين الشاعر وبطل القصيدة يملؤها الخطابُ المشوبُ بظلال الغموض. . وحتى حين تميل قصيدة مثل (**ولادة في ساحة التحرير**) أو (**صيغة مقترحة**) الى تفايض تحتمّهُ رقعة التجربة الواسعة فأنها تحتفظ بوضوح المسار وسلاسة الأداء. .

وبين القطبين يبقى شعر «حميد سعيد» جسر العبور (**من مدن الخوف الى مدن الماء**)، فهو الرؤية والنبوءة والطموح الى (أبجدية جديدة. . ولغة مكتظة - تحاورُ الأرض. . وتستنبتها شجرة - كأنّ في أغصانها طفولة الحياة. . أو كأنّ في جذورها معتركاً - يُنبىء أنّ وطناً أبيض كالحليب - آتٍ فوق فرسٍ كزهرة الدماء - لهذه النبوءة البيضاء.).

فارس

احمد الشيخ

كنت قد حملت اوراق تعييني في تلك الشركة العالمية حسنة السمعة، وكنت اشعر بالزهو لانني حصلت على تلك الوظيفة الخطيرة بها، ذلك ان الراتب كان اضعاف ماتمنحه الشركات الاخرى المنافسة لشركتنا، هنأني موظف العلاقات العامة بنجاحي وطلب مني تسليم الأوراق لكاتب المستخدمين، أجهد عقله في محاولة ان يتذكر اسمه ثم همهم :

ـ اظن اسمه فارس اومحارب اوشيئا من هذا القبيل، لا يهم، سوف تعثر عليه في الطابق التاسع بيسر.

ومرة اخرى شد على يدي في ترحيب وحماس بينما ادخل باب المصعد الكهربائي. كنت محاطا بوجوه مشرقة متوردة وان بدت لي شديدة التحفظ الى حد جعلني اتردد في سؤال اي منهم عن كاتب المستخدمين في الطابق التاسع من البناء، حتى عامل المصعد بدا لي شديد التانق والزهو، اكتفيت بتحديد الطابق مثلما فعل الاخرون، في الطابق قال عامل المصعد بشيء من الحدة والتأفف :

ـ التاسع . .

كنت الوحيد الذي خرج من بينهم، بدا لي انهم كانوا يشيعونني بنظرة استنكار مستخف مما جعلني اراجع هندامي في المرآة الكبيرة في مواجهة باب المصعد، كان موظف الامن يجلس الى مكتبه متحفزا لسؤال عن وجهتي فذهبت بنفسي أساله عن السيد / فارس كاتب المستخدمين فانكر بشدة وجود شخص يحمل هذا الاسم في كل المبنى فابتسمت معتذرا وقلت له انه احتمال قائم ان يكون اسمه محاربا فضحك في استنكار مستخف وقال انني لابد اقصد اضحاكه بهذه الاسماء الغريبة ثم سألني عن مطلبي من دخول المبنى اصلاً فاوضحت له انني عينت حديثا في تلك الشركة وانني جهزت مسوغات تعييني وجئت لتسليمها للسيد المسؤول عن المستخدمين الجدد فهز راسه علامة الأطمئنان ثم مد يده وصافحني بحرارة واخذني في احضانه وقبلني بضع قبلات فبادلته القبلات تأدباً واحتراما، مد يده واخذ المظروف الذي يحتوي على مسوغات تعييني وهو يهمس في ثقة جعلتني اشعر بالقلق :

ـ لو سمحت . .

كان المظروف قد انتقل الى يده بالفعل وكان هو قد بدأ في فحص اوراقي على مهل بينما يجلس على الكرسي الوحيد ويتركني واقفا مكاني، هز راسه اكثر من مرة علامة الأطمئنان ثم رفع عينيه وتفحصني ثم قال في غلظة:

ـ اذن فأنت من طرف عبدالسميع بك . . ؟

أسقط في يدي، ذلك ان عبدالسميع بك كان بالفعل قد اوصى مدير الفرع ليختارني ضمن المقبولين للعمل بالشركة، قلت لنفسي ان الانكار قد يثيره ضدي لكن الاعتراف قد يكشف اسرار لجنة الامتحان التي منحتني الفرصة من بين كل من تقدموا لشغل الوظيفة، فضلت السكوت، خبط بسبابته بضع خبطات رتيبة على المكتب ثم همس في تعاطف:

ـ عبدالسميع بك له افضال كثيرة على عشرات العاملين بهذه الشركة، انا نفسي لي علاقة به فلا تهتم وصارحني بالحقيقة.

فضلت السكوت وتحيرت في أمر نفسي فقام ودس اوراقي في مظروفها ثم ربت على كتفي في حنو وتعاطف واشار بيده الى مدخل في اخر الممر دون ان ينطق حرفا، سرت الى حيث أشار، في المدخل صادفت أمراة سمينة ترتكز على البلاط وتمسح الارض الممسوحة بفوطة وجه نظيفة، ابتعدت عن الدائرة التي تقوم هي بمسحها وسرت في الممر الضيق، في مواجهتي رأيت مكتبا وحيدا يجلس اليه رجل تخطى الأربعين ابرز ما فيه عينان سوداوان تبرقان ببريق مستطلع حنون وصلعة كبيرة تضفى عليه وقاراً وهيبةً، كان يتحسس صلعته من آن لاخر وكانه يخجل منها على نحو لم أفهم أسبابه، مددت يدي اليه بالمظروف وسألته ان كان هو المختص باستلام الاوراق فاومأ بالايجاب واشار الى مقعد امام مكتبه لأجلس، فحص اوراقي وقام من مقعده، احضر ملفات الشركة وارفق به اوراق تعييني ثم وضع على غلاف الملف رقما، وضع الملف في درج مكتبه ثم ابتسم في تعاطف وهمس:

ـ مبروك . .

شكرته على حسن مقابلته وسألته عن بقية الاجراءات فافهمني ان كل الاجراءات قد استكملت بوضع اوراقي في الملف، سالته عن القسم الذي سوف التحق به فابتسم وهز راسه نفيا ثم همس:

ـ انتم جيل متعجل، يلزم اولا ان تتدرب على العمل، وقبل أن يتحدد القسم الذي تلتحق به يجب ان نتاكد من قدراتك، ميولك، استعداداتك، سوف تبقى معي فترة من الزمن، نتكلم سويا خلال الساعات المحددة للعمل، سوف نتبادل الاراء في كل شيء واي شيء لنعرف قدراتك الحقيقية ومواهبك الكامنة، لا تتعجب، انها شركة عالمية كبيرة رأسمالها سمعتها الرنانة واهم مايحرص عليه اصحابها هو اسعاد من يعملون بها، كل ماهو مطلوب منك الان هو البقاء معي في نفس هذا المقعد الذي تجلس عليه الان، لا تشغل نفسك بأي شيء، حتى لو بقيت معي لعام كامل او عامين او حتى عشر سنوات فسوف نصرف راتبك الشهري في مواعيده بانتظام، انما لا تتعجل استلام العمل في اي قسم قد يظهر في المستقبل انه لا يناسبك، ان مايهم الشركة هو وضع الانسان في مكانه الصحيح، هل تفهمني، وضع الانسان في مكانه الصحيح.

شعرت بأرتياح وأطمأن قلبي لاحتمالات البقاء مع الرجل دون عمل حقيقي، ابديت له سعادتي بلقائه فافهمني انه هو الاخر سعيد بلقائي وحدثني عن وحدته في هذا المكان لسنوات طويلة دون ان يتعامل مع زميل او زميلة او يجد في حقيقة الامر عملا يضيع فيه وقته وكيف انه كان يأتي في صباح كل يوم الى نفس هذا المكتب ويجلس في انتظار الاوامر التي لا تصدر أبدا، ذلك أنهم تركوه وطالبوه فقط بالمجيء في مواعيد العمل الرسمية وسمحوا له بشرب الشاي والقهوة والمياه الغازية على حساب الشركة، لكنهم حذروه من مخالطة الاخرين او الثرثرة مع عامل المصعد او موظف الامن، وكيف انه يحصل على علاواته وترقياته في مواعيدها واحيانا قبل مواعيدها وان التقارير المكتوبة عنه تشهد بامتيازه طوال تلك السنوات، هز راسه ثم قال في حسرة:

ـ ان تعيش لسنوات طوال بلا مسؤولية، ان تفقد الرغبة في العمل وتسكن الى الكسل، ان تتكشف وحدتك طوال ساعات العمل وتجهل في نفس الوقت انشطة الاخرين من الزملاء الذين تلتقي

بهم صدفة في المصعد او عند مدخل العمارة او احد ممراتها، تتبادل معهم النظرات دون حوار منطوق، ان تبدو لهم غامضا ردا على مايبدو عليهم من سمات الغموض، وتتكرر اللقاءات وتتباعد المسافات النفسية بينك وبينهم وتقنع نفسك في لحظة بانك ارتحت منهم وانه الافضل ان يعيش الانسان وحيدا حتى لا يدخل في مشاكل مع الاخرين، كل ذلك دار في ذهني واقنعت نفسي بأنني قادر على احتماله حتى التقيت مصادفة به، اقصد عبدالسميع وهو صاحب الفضل الاول في تعييني بهذه الشركة، التقيت به مصادفة فرحت اشكي له حالي فابتسم ووعدني بحل كل مشكلاتي بعد ايام قلائل، ويبدو انه لم يخلف وعده، ذلك انه كان واسطتك لمدير الفرع فاختارك رغم عدم تميزك بشيء عن عشرات ممن تقدموا لنفس الوظيفة، وقد طالب رئيس الفرع بان تشاركني وحدتي فهل لديك مانع؟

تململت في مقعدي وتحيرت بماذا اجيب لكنه اعفاني من الرد واسترسل:

ـ اعتبر نفسك في اجازة اجبارية بمرتب، تعلم الكسل واركن اليه، ليس من الضروري ان تتعجل استلام العمل فالعمل مسؤولية وانت كسول بطبعك، كل انسان في هذا العالم عنده استعداد لممارسة الكسل، والكسل قابل للنقصان والزيادة بحسب مايريده الانسان لنفسه، انت مثلاً يمكنك ان ترفض الكسل الكامل، ترضى بنصف كسل او ربع كسل، انما لا بد انك مستعد لممارسته في البيت او الشارع او المقهى او حتى في الاحلام، والفارق بين الكسول وقليل الكسل هو في مدى تقبل الواحد منهم لفكرة استمرار هذا الكسل بمعنى اوضح هناك انسان يقاوم رغبة في التكامل واخر يسعى لتزويد هذه الرغبة الى حد الهوس فيصبح كسلانا في كل شيء، يأكل بكسل، ينام بكسل، ولا يعمل الا بكسل شديد ويصادق الناس بكسل ويحبهم ايضا بكسل، انت تختار في نهاية الامر طريقك، وسوف ترتاح في حياتك عندما تعرف مكانك بالضبط بين طوابير الكسالى ومن هم على استعداد حقيقي للعمل والنشاط فرصتك الذهبية امامك، الملف الذي به اوراقك بحمل رقما عليك ان تحفظه لانك سوف تحتاجه في كل شيء، يكفي ان تذكره لموظف الامن ليفسح لك الطريق، ان تذكره لعامل المصعد فيتولى هو انزالك في الطابق المخصص لك، وتذكره ايضا لموظف الخزينة فيصرف لك راتبك دون اي خطأ في الحساب، هذا ان شئت الاحتفاظ بالرقم دون الاسم، لقد قدم لك عبدالسميع بك فرصة العمر وعليك ان تختار اسمك او رقمك، لو كنت مصراً على تسجيل اسمك فعليك ان تسحب اوراقك من ملف الرقم لتضعه بنفسك في ملف الاسم، الملف جاهز على اي حال، كل ماهو مطلوب منك هو ان تسحب اوراق تعيينك بنفسك وتضعها في المظروف الحالي وتخرج من هذا المبنى وان تبحث من جديد عن شركة اخرى تقبلك باسمك ولا تضع على غلاف ملف مسوغات تعيينك رقما ينسف الاسم ويقلل من اهميته، هيه ماذا قلت يافارس؟

ابتسمت، شعرت انني ادور في دوامه رهيبة من الافكار المحيرة، كان الرجل قد تحول عني ببصره وراح يتابع في كسل مناطق التداخل على بلاط الحجرة الملون في انسياب ونعومة بين الاسود والرمادي، كان يمارس الكسل ويرفض ان يعاود الحديث معي فمددت يدي وفتحت درج مكتبه، اخذت اوراقي ووضعتها في المظروف الخالي دون ان يعترض او يعلق على الامر، كان يمارس الكسل بينما اهرب من المبنى في تعجل وقلق.

الحياة

ياسين طه حافظ

يحضرني الساعةَ كلُّ شيء :
قميصها الازرق فوق بنطلونها الابيض،
والحقيبة الطفلة نصف كرةٍ
تجمع بين قلم الحمرةِ والهويةِ، المرآةِ،
جدولِ الدروسِ ، الخبر المقطوع من
جريدة . .

يحضرني الساعةَ كلُّ شيء :
الشعر الأسود فوق العنق الدافىء رغم الثلجْ
يخمد في أناملي
يجمع بين شوقهِ واللامبالاةِ وبين
حدّةِ اليقظةِ واستلقاءة الحُلمْ .
ما زال في يديْ .
ملمُسهُ الناعمُ، ما يزال في يديْ .

يحضرني الساعةَ كلَ شي .
الجسدُ الذي
يحتفل الربيع فيهِ، كل خليةٍ
كلمةُ حبٍ،
صيحةٌ!
أذكر كلَّ رغبةٍ تفتحت عليه،
أذكر البرق الذي يطلع من زاويةٍ
يشعل كلَّ الشجره . .

يحضرني الساعةَ كلُّ شيْء
تحضرني منزوعةً من الزمان بعد أنْ
نزعتُ منه كل هذه السنينْ
أهذه تلك إذن؟

كيسُ عظام بُرقعَتْ بالدايلون ذلك الجسدْ؟
والشعَرُ المحروقْ
ووجهها المملوء، بالبودر والصباغْ
خنادقٌ مهدومة يهيل منها الموت والترابْ؟
أهذه تلك التي أعرفها؟
ذابلةٌ حدّ السقوط تينةُ الشفاه؟
تغضّنت وأقفرتْ كلُ دروب الفرحِ
الـــلذةِ والـــضـــحـــكْ
أقفرَ كلُ شيْ
أقفرَ كلُ شي
وانقطع التيار عن طابقها العلوي . .

أأنتِ تلك؟ هذه الصدمةُ، هذه
الخرائب، المدينةُ المدمّرة؟
وتلك في ذاكرتي؟
طازجةً تلمع ما تزال، ما يزال ذلك
التفتحُ، الشمسُ، الحياةُ والمغامره
من يردم الهوّةَ، بين هذه وتلك؟
من ينقذ الوجهَ الذي أحبه الساعةَ،
من يقرّب الضياءَ للحادثِ كي أرى؟
وأمسكت يدي:
«عينيكَ في عينيَّ، ياصديقيَ القديمْ
يزولُ كلُ شيء
يزولُ كلُ شيء
تظلُّ بيننا
قنطرةُ مهدّمهْ
سكنتُ فيك كلَّ هذه السنينْ
تملكه الوجهَ الذي افتقدتُ والوقدَ
الذي أضعتْ،
وأملكُ الذي افتقدت أنتَ
هكذا الحياةُ،
نفـــتـــرقْ» . .

نص و نقد

ـ 1 ـ النص

اللقاء

شعر

سامي مهدي



ألو . .

من . . من؟!

أهذا أنت؟

كيف الحال

مرتاحُ؟

وكيف الأهل؟

والأطفال؟

هذا جيّدٌ . . والصحب؟

لا تدري!

أنا اشتقتُ إليكم كلّكم . . لكن

أقول اشتقت . .

لكن هاهي الأشغال تترى

وأنا تعبان

والأطفال . .

أمسِ اشتقت

قلتُ: اشتقت

تخطيط: هناء مال الله

حتى أنني قررتُ أن ألقاكَ
أنت آشتَقْتَ أيضاً؟
رائعٌ هذا . . . فِلمْ لا نلتقي في العيد
أو في سائر الأيام؟
في المقهىٰ . . . وإلاّ أين؟
ماذا؟
هُدم المقهىٰ؟ !
وأمسىٰ مِرأباً؟ !
ماذا؟
ومشغولٌ إذن مثلي؟
وتعبان؟
ت . . عـ . . بـ . . ـان
ألو . . من . . من؟
ألو
ألو . . ألو . .

- أيلول 1984 -

* النص ينشر لاول مرة

النقد - 2 -

البحث عن الصوت الآخر

• حاتم الصكر •

لقد بَعُدَ عنّا ذلك العصر الذي وقف فيه الشعراء العرب مبهورين وهم يرون المخترعات الحديثة تدخل إلى حياتهم لأول مرة . . ذلك العصر الذي أحيا فيه شعراء النهضة (واو ربّ المحذوفة) متكئين عليها في بناء قصيدة تصف المخترع الحديث وصفاً ساذجاً يقف عند حدود سطحه وشكله وما يبدو (غرائبياً) من الخارج . . . فكانت لنا قصائد تبدأ بمثل (وقاطرةٍ . . .) أو (ودبابةٍ . . .) وهي تعكس، إضافة إلى ما في بنائها من تقليد جديد، وجهة نظر اجتماعية تجسّد المسافة بين الآلة الوافدة وبين الانسان. لقد ظلت المخترعات في أسفار عصر النهضة، أشياء خارجية غريبة، تُدهش وتحيّر، وتدعو إلى الاعجاب الذي يكون مصدره دوماً ما تنطوي عليه تلك الآلات من (أسرار) الصنعة التي لا يدركها إلا الله والراسخون في العلم.

إن تلك القصائد، تحيلنا إلى قصائد عبّاسية كتبها شعراء العواصم بعد اطلاعهم على نواحي الحياة الجديدة كآلات الطرب والأكلات والمباني والبرك والنافورات وأدوات الصيد وسوىٰ ذلك مما زخر به المجتمع العباسي، المتلاقح فكراً ووسائل بمؤثرات كثيرة.

لكنّ الانسان في لوحة الوصف الآلي، يظل بعيداً عن الآلة التي يؤتىٰ بها من أجله كما هو مفترض.

إنها خارجُهُ غالباً. لذا يتقدم إليها بتهيّب وبكثير من السذاجة والبراءة الأولى إزاء مقترفات الصناعة المدنية الوافدة.

كانت تلك الآلات تنفث دخانها (فالعصر مايزال حينها عصر البخار وما يُسَيّر به من اختراعات) بينما يندهش الشاعر شأن مشاهدين آخرين يحظون بشرف المعاينة المبهجة والمخيفة معاً.

لم يتولد إذن قلق مصاحب للآلة الجديدة، ذلك أن استخدامها كان محدوداً كما ان دخولها كان فجائياً مقترحاً من الخارج، أي ان الحياة لم تتهيأ مادياً لأستيعاب الجديد فظل ايقاع كل منهما متبايناً عن ايقاع الآخر.

كان علينا أن ننتظر زمنا طويلا حتى تقتحم الآلة حياتنا وتدخل إلى بيوتنا لنعايشها ونفهمها ثم نعبّر عنها أدبيا كعنصر حياتي يمكن أن يجرّد لاحقا ليغدو رمزا نحمّله همومنا ومشاعرنا لأنه مندرج ضمنها.

ولربما وجد الرومانسيون العرب في ذلك كله تشويها للطبيعة التي أحبوا والسليقة التي رغبوا في أن يطلقوا عنانها، فهكذا كان (الهاتف) مثلا عنصر توصيل لا ينقل حرارة العاطفة التي يحملها الصوت نفسه وهو يسري عبر أثير حقيقي فتردد أصداءه المياه والأشجار والوديان. لكنّ الهاتف نفسه بعد أن تمت معايشته انسانيا، صار موضوعا للغزل على سبيل المثال (أشعار نزار والخمسينات عموماً) وبفترة زمنية لا بأس بها، انتقل الهاتف من مخترع آلي ذي غرض إلى عامل تزييني في لوحة الغزل المأثورة. إلا أنه ظل - هذه المرة أيضاً - عاملاً خارجياً بالنسبة للذات، فهو لا ينقل الحالة إلا بعد أن تكون منتهية متحققة ولا يدخل في أجزائها أو عناصرها.

إنه يضفي على صوت الحبيبة تلك الرعشة أو الانتظار اللذين ينطوي عليهما التردد والتهيب، فيكون الهاتف - جهازاً آلياً خارجياً - عامل توصيل لذلك كله، لكنه لا يدخل في نسيج العمل. فالآلة لم تغدُ بعد حاجزاً صناعياً كي يود الشاعر اختراقه، كما أنها لم تمتزج تماماً بإحساسه الذي قد تقمعه الآلة أو تعطيه شكلاً لا إنسانياً ولربما - كما سيحصل لاحقاً في نص سامي مهدي - سيغدو تكريساً للاحساس بالعزلة والوحدة.

إن الصوت (القادم من خلف الغيوم) يوقظ ناراً في جراح قديمة، لكنه ليس جزءاً منها. فالصوت يأتي عبر آلة، ماتزال تتقدم إلى خيانة الشاعر بهدوء، مجتازةً مرحلة - كونها - وجوداً خارجياً إلى اعتبارها بعض الأثاث التزييني المضاف. لكنها لم تغد بعد رمزاً ينسحب عليه من انفعالات الشاعر وصور تلك الانفعالات، ما يمنحه الغنى والتأثير المطلوبين.

تقوم قصيدة سامي مهدي (اللقاء) على تجربة الصوت الواحد أو الحديث من طرف واحد، ومن هنا تقنيتها الصعبة فنحن لا نسمع صوتاً ثانياً فذلك يغدو زائداً وعادياً إضافة إلى أنه تقريري لا يريده الشاعر أساساً.

والصعوبة تكمن في ضرورة اختزال أجوبة (الطرف الآخر) وتلخيصها من خلال إجابة المتكلم وهو الوحيد الذي نسمع صوته. فعليه إذن مهمتان: أن يوصل سؤاله، ويلخص لنا جواب المتحدث الثاني (وهو متحدث مفترض سنناقش وجوده لاحقا).

يمكن إذن اعتبار (اللقاء) محادثة من طرف واحد، وهذا هو سبب وصف تقنيتها بالصعوبة، ذلك أن بناءها منذ الوهلة الأولى لا يتحمل ثرثرة أو تعليقاً وهو الأمر الذي يناسب منهج سامي مهدي الشعري: الزهد بالصور وتجنب الاطالة والاعتماد على جملة شعرية واحدة تتخلل القصيدة وتنتهي بنهايتها.

تستفيد القصيدة إلى حدّ كبير من المسرح، فعلى الشاعر في حالة كهذه أن يدير الحوار (وهو عماد بنية المسرحية) بشكل ذكي ومعبّرٍ؛ محافظٍ على الفن إضافة إلى ذلك كله.

والحوار هنا ليس (كلاماً) عادياً، فالمكالمة أصلاً - رغم ظاهرها اليومي المتجسد في السؤال عن الأهل والأصحاب والأولاد.... - تسير بهدوء إلى عمقٍ أخفي بمهارة... لكنه (فُضح) في الحديث عن الأشغال التي تترى والتعب.. ثم في افتقاد مكان اللقاء (لأن المقهى هدم وأمسى مرأباً) فكانت النتيجة أن اللقاء يغدو مستحيلاً.. والآلة تساهم في ذلك، إذ لا يتبين المتكلم من الذي يحادثه، ويضيع صوته وهو يسأل بإلحاح: من.. من؟

إن ذلك يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن المخاطب على الطرف الثاني من الخط ليس إلا الوجه القديم للشاعر، قبل أن ينشغل ويتعب، فيفارق (المقهى) ويفتقد الأصدقاء...

ذلك هو العمق الذي تسير باتجاهه القصيدة في مستواها الثاني، فهي أفقياً تتمثل في مكالمة عسيرة لاندري إن كانت آلة الهاتف سببا فيها أم تغيّر الأصوات وتباعد الزمن بأصحابها..

بينما تغوص القصيدة عمودياً باتجاه الماضي، فتتهيأ لها مستلزمات بكائية عصرية لضمور العلاقات الانسانية بسبب الكبر وتغيّر الأمكنة...

وهذه ليست المرة الأولى التي يرثي فيها سامي مهدي مكاناً له صفة الزمن الماضي، فمن قبل وفي قصائد مثل (أطلال) و(قفا نبكِ) وجدناه يبحث عن أمكنةٍ تبدلت، واصحابٍ غابوا معها،

متحاشياً أن يجعل العمر مثلا أحد الأسباب وراء تلك الظواهر، ملقيا بها إلى عوامل كونيّة أكبر، خالقا فينا أحساسا بأن حضارة خطيرة تدب على جوانب الفطرة والعفوية من حياتنا . . .

إن الأشغال وتعبها، والمقهى المتهدم يشيران إلى ذلك رغم التمويه بأن الشكوى ذات بعد حضاري (صعوبة اللقاء بالأصدقاء وتحول المقهى إلى مرأب) فوراء هذين المظهرين إحساس بأن الزمن هو الآخر قد تغير فالمقهى الذي تحول الى مرأب، لن يكون ذات المقهى الذي آرتاده الشاعر صبياً حتى لولم يُهدم . . وكذلك الكرخ القديمة التي يرثيها في (قفا نبكِ).

إن شيئاً اخر، في داخلنا، هو الذي يتقادم عليه الزمن، فلا تغدو المتعة بالأشياء معه إلا حسرة أو ألماً أوذكرى . . . وإن أولئك المارقين الذين كنّاهم ليعودون من وراء سحاب الزمن حتى لا نكاد نعرفهم.

وهذا ما يجسده السؤال لدى سامي مهدي: أهذا أنت؟ فهو لا يصدق أن يلقاه ثانية، بل ان هذا اللقاء لا يتم فعلاً. نحن نتعامل إذن مع (اللقاء) بأعتبار أن الطرف الاخر الذي لا نسمع له صوتاً ولا يتحقق اللقاء معه ماهو إلا سامي مهدي الآخر، البعيد، الموغل في الصبا وذلك المقهى الذي هدم هومقهى الصبا . . والاتراب، وما التعب إلا تعب الشاعر وسط أشغال تترى فتباعد ما بينه وبين ذلك الصبي الذي كان بالأمس.

هذه القيمة تمتزج لدى سامي مهدي ببكاء الأمكنة. إنه يدمج بحيل شعرية بارعة بين الزمان المنقضي والمكان المتهدم. مستعيناً هذه المرة بالآلة ليستكمل التصادم الحضاري الذي يحسه، والذي برز في قصائد (الاسئلة) و(الزوال) بشكل همٍّ كوني يتسع بدءاً من ذات الشاعر حتى يشمل الوجود وما وراءه.

إن انقطاع الصوت في (اللقاء) تعبير عن استحالة الالتقاء بالشخص الآخر، وتعبير عن خيبة الأمل بحضارةٍ لا تقوم إلا على أشلاء الفطرة والسليقة . .

في (قفا نبكِ) مثلاً يتحسر الشاعر لأن أصحابه تفرقوا في الحارات بعد ان هدمت بيوت حيّهم القديم وقامت مكانها عمائر كبيرة . . وهنا يغدو المقهى مرأبا للسيارات التي لم تكن بالأمس بهذا العدد . .

فهل يبشّر الشاعر بذعرٍ خفي من حضارة زاحفة؟ أم ان المستقبل هو الذي يولد هذا الذعر لأنه يضمر الهرم والشيخوخة؟

القصائد الأخيرة للشاعر ترشح جواباً عاماً مؤداه أن المستقبل على الصعيد الشخصي هو الذي يعجل التفكير بمسائل الوجود والفناء . . وجود الانسان والمكان على حدّ سواء، وإلا فإن ايمان الشاعر على المستوى الجماعي بمستقبل الانسان وضرورة التطور تحتم أن يتفاعل بالنقلات التي يشهدها المجتمع والحياة فهو مؤمن بأن العمارة اكثر ضرورة من البيوت القديمة والمرأب اكثر نفعاً من المقهى، لولا هذا التشبث بالأمس رمزاً لذكرى الصبا والشباب أيام لا همَّ يرقد على القلب ثقيلاً ولا تعب أو شيب . .

كيف يرفض الشاعر أشياء يؤمن بجدواها للحياة؟

لا سبيل إذن نفسّر به الأمر سوى بقايا البدوية في نفسٍ تواقة إلى الجديد، قدر حنينها إلى الماضي . . .

الآلة هنا مرفوضة ضمناً رغم ان الشاعر يقف في المرحلة الثالثة من مراحل التعامل معها . .

فلا هو بالمتفرج على الاختراع من الخارج

ولا المتعامل معه كموصّل تزييني

وإنما هو منفعل به، مدرج إياه في ثنايا الحالة . .

الآلة هنا مدجّنة لصالح مشاعر الانسان لكنها أيضاً محكوم عليها بالفشل فهي لا توصل حرارة الأشواق ولا تساعد في عقد اللقاء . . لأن ثمة شرخاً اكبر هو شرخ الزمن وانهدام المكان، لا تستطيع الآلة معهما شيئاً.

إن الهاتف وسيلة في (اللقاء)، يحمل الهموم، ولكنه لا يُغني فالشاعر يريد جهازاً يلتقط صوت الماضي . . الصوت الاخر الذي يفتقده الشاعر وسط الأشغال التي لا تنتهي ومتاعبها الكثيرة.

إن الشاعر يجتاز عقدة الآلة ولا يندهش لما يرى لكنه كأسلافه مايزال يرى الآلة دون الانسان في التوصيل بالاضافة إلى إيمانه بأن لا جدوى لها في عصرٍ يتغير على حساب أفراحنا الصغيرة القابعة في أعز أمكنة الذاكرة.

تعج القصيدة بالأسئلة، وهذا مُبرِّر للشاعر في مثل (اللقاء) التي تعتمد على الهاتف وسيلةً للتعبير . . بل إن ذلك مبرِّر للّجوء إلى الهاتف.

وثمـة إلحـاح يقرب من الصياح الذي يلجأ إليه الانسان محاولاً أيصال صوته، فالشاعر يكرر الفعل (اشتقت) خمس مرات و(من) اربـع مرات و(ألـو) خمس مرات و(تعبـان) ثلاث مرات كمـا يؤكد تكـراره بكلمـات مثل (اقول) أو (قلت) إمعاناً في تصوير الانقطاع بين الطرفين.

وهـذا الالحـاح ينجح في خلق انطبـاع لدى القارىء بصعوبة الاتصـال ولكن ـ رغم ذلـك ـ نسمـع كل شيء، فالمتحدث على الخط مشغول وتعبان كالشاعر، ومشتاق مثله، لكنه لا يدري شيئاً عن الأصحـاب، بل يخبـر الشـاعـر بما جرى للمقهى. . فهوإذن الوجه الآخر للشاعر، ذاك الذي ضمه الزمن الماضي والمكان المتهدم.

إنـه اذن حوار من طرف واحـد، وما الهاتف إلا وسيلة اصطنعها الشاعر لنسمع على لسانه صوت ماضيه وصباه إلا اننا مدعوون إلى ملاحظة براعـة الشـاعر ومهارته الفائقة في استخدام تقنية الصوت الواحد رغم صعوبتها في قصيدة قصيرة كهذه.

وهـذا الاستخـدام ميّـزَ قصيـدة الشـاعر عن قصائد (الشخص الثاني) التي قرأنا كثيراً منها، تلك القصائد التي يرى فيها الشعراء أنفسهم ويحـدثـونهـا أو يتـوقـون إلى لقيـاها. ففي (اللقاء) يكون الاتصـال بالآخـر عن طريق الهـاتف وهذا وحده اكتشاف فني رائع يدل على حسـاسيـة الشـاعر تجاه موجودات حياته اليومية، وقدرته على أن يبث الشعـر في ارجـاء يوميـاتـه ويستخـرج منهـا مداخـل ووسائل وأساليب، تصب كلها في القصيدة.

كمـا نلاحـظ فنيـاً زهـدَ الشـاعر بأشياء كثيرة مما يتعارف عليها الشعراء كالصور مثلاً فهي هنا غائبة تماماً، مستعاض عنها بجمل مباشرة ذات بُعد فكري مقصود.

كما تتنازل القصيدة عن القوافي أيضاً، فهي تخلومن أية تقفية منذ البدء حتى الختام.

إنها دون شك مكتفيةٌ بإيقاعها العام وكونها جملة شعرية واحدة.

إن القـاريء لا يحتـاج إلى ايقاع القافية ورنينها، ذلك لأنه يقرأ القصيـدة جملة واحـدة، تتـلاحق فيهـا الاسئلة كمـا يجـري في المكـالمـات الهـاتفيـة؛ حتى ليصبـح من التكلف فعـلاً أن يقفي الشاعر أبياته. . .

أما الايقاع الشعري فهومخلوق بفضل تلاحق الأسئلة والتقاط جواب الطرف الآخر، واللهفة إلى اللقاء الذي لا يتم. .

ربمـا كان لاستخـدام الشـاعر لكلمتي (تترى) و(مرأب) بعض الاخـلال بالجـو النفسي الـذي يشيعـه الوزن وإلحاح الأسئلة. . فالكلمتـان لهمـا وقـع خاص قد يبدو غريباً عن الجو الأليف الذي تحلق فيه القصيدة حتى تصلنا.

وكأنـه نظيـر لذلك الجو الذي تسبح في فراغه الأصوات، حتى تصل محمّلة باللوعة واللهفة والسؤال.

ولا أحسب الشاعر إلا كائنا ذا سؤالٍ!

فتاة حالمة

خضير عبدالامير

توقف الباص الذي يقلنا كل صباح الى دوائرنا امام احد الشوارع المتفرعة، وبصورة لا ارادية تقريباً تطلعنا نحو امتداده باحثين عن الفتاة التي تصعد معنا يومياً. كانت فتاة نحيلة ومبتسمة دائماً. لم نرها اول الامر، ربما لسوء الاحوال الجوية في ذلك الصباح، او لكوننا قد اغلقنا نوافذ الباص وقد تكاثفت على زجاجه ابخرة انفاسنا الدافئة حتى حجبت الرؤية.

وقبل ان يتحرك الباص بعدة ثوان بدت الفتاة النحيلة من بعيد وهي تحمل مظلة تنشرها على راسها او فوقه تماماً، بدت الفتاة وكانها فاقدة لتوازنها، حيث ان حركتها لم تتوافق مع حركة مظلتها امام الريح، ومع الحركة المستديمة العادية لها. كانت تبدو وكأنها غير مستقرة على قدميها وكذلك المظلة بدت مهتزة متحركة ومنفصلة عن مكانها.

كانت قطرات المطر مستمرة في الهطول في ذلك الصباح الشتوي شبه المعتم، اذ كانت قطراته تنصب لتغطي كل الاشياء بلون البلل الاخضر البارد، والفتاة بدت في المطر بدون معطف ومكشوفة الشعر ومظلتها تتحرك الى الجانبين ولا تستقر في مكان واحد.

هكذا خيل لي تماماً وانا احدق في الزجاج المندى وخمنت: ربما حركتها الاعتيادية تغيرت نتيجة تقلب الطقس وسوء الاحوال الجوية، فحينما كنت اراها بدون مظلة لم تكن تثير في ذهني اي سؤال، ولكن المظلة وحركتها وثقلها الاضافي ثم وجودها منفتحة القماش امام الريح وهو يأخذ بها حيثما يتجه عمق في نفسي رغبة اكتناه شيء مجهول في موقف الفتاة هذا اليوم، لقد احسست به من خلال عنف الطقس ووجود المظلة، وحالة الفتاة المختلفة تماماً. انه شيء ما، ربما غير حقيقي، وربما يأخذ سمة التخمين فقط يتكون داخل ذاكرة الانسان او داخل تصوره لكي تبدأ الحركة من خلاله نحو الاعم، وهكذا وحسب تصوراتي الخاطئة او الصائبة كنت في داخل ذات الفتاة المبتسمة نفسها اسألها عن معنى وجود مظلتها وهي بدون مقبض وهي الحريصة على اكتمال الاشياء عندها واعتزازها بها.

قبل ان تدخل الباص طوت مظلتها التي بدت فاقعة الالوان وخاصة اشكال الورود التي ظهرت ندية مبللة وكذلك كفها التي كانت تحتوي الشيش فقط.

قلت مع نفسي: انها ليست سعيدة هذا اليوم فحين رأيتها في المرة السابقة وهي تحمل المظلة كانت اكثر رضا، اعني لم تكن بهذا الحرص او بهذا الخوف من شيء ما. وخيل لي بانها كانت في ذلك الوقت مزهوة تماماً ومنشغلة ومبتسمة وهي تتطلع الى قماشها، اما الان فقد رأيتها تجلس وتسوي اشياء كثيرة منها ملابسها مثلاً، شعرها، ثنيات فستانها، إفرادها مكاناً خاصاً لمظلتها تغيير مكان حقيبتها الصغيرة عدة مرات بعد ان وجدت

نفسها وكأنها وحيدة وصامتة وغير سعيدة. قلت لها: ماالذي حدث لك؟ عفواً اقصد لمظلتك، اراها بدون مقبض، ثم ان هذا يسبب لك ارهاقاً امام دفع الهواء، وعدم السيطرة عليها وربما طارت من يدك الى الاعلى وحطت فوق احد السطوح او تعلقت بالشرفات وبحواجز التيغ ثم رأيتك من بعيد وانت تتأرجحين وكانك تسبحين في مجال حلمي ازرق اللون..

ولم تدعني اكمل عباراتي المتلاحقة وانما حاولت ان تؤكد لي بان مظلتها كانت سالمة تماماً حتى هذا الصباح حينما سقطت منها على الارض وكسر مقبضها ولم يكن امامها سوى ان ترميه بعيداً وتمسك المظلة من شيشها. ثم اكدت ان هذا الحدث هو الذي سبب تأخيرها، وكذلك سرعة هبوب الريح اذ حينما امسكت الشيش لم تستطع السيطرة على مظلتها التي بدت متصاعدة الى الاعلى وبقي شيشها يتأرجح امام عينيها فحاولت ان تمسك به الا انه ارتفع سريعاً مع هبوب دفق قوي، من هواء بارد عاصف، وقد امسكت بها امرأة كانت تحاول اغلاق نافذة غرفتها في الطابق الاعلى، امسكتها من شيشها العلوي واغلقتها ثم رمتها نحو الارض فتلقفتها الفتاة وفتحتها ثانية، ولا تدري ان كانت هي ايضاً قد طارت قليلاً عن الارض وعادت، كان هذا في الصباح وحينما خرجت من البيت تريد مكان وقوف الباص. ثم سكتت وحدقت في ضوء الصباح المعتم المنبعث من الزجاج عن يمينها، وسكتُ ايضا وقد شعرت بان اجاباتها معقولة تماماً.

بدأت الريح في ذلك الصباح تعبث برؤوس الاشجار العالية وبفروع الاغصان المتدلية فوق بعض الاسيجة وباسلاك الكهرباء المشدودة الى اعمدتها وبالملابس الشتوية الشديدة الدكنة وبالمظلات المفتوحة.

كما بدت الرؤوس نفسها والوجوه مختفية داخل المعاطف الواقية اتقاء لحركة الريح ولحبات المطر المتساقطة رذاذاً ناعماً او حبات كبيرة باردة الوقع.

هكذا رأيت الجميع حينما نزلنا من الباص وتفرقنا كل منا اتجه لدائرته او لمكان عمله.

ومن مسافة قريبة شاهدت الفتاة وهي تحمل مظلتها بصعوبة وقلت: يالها من معاناة، وستنطوي هذه الساعات ثم تنفتح عن حكاية جديدة لها مع مظلتها، ورأيتها تبتعد وهي تتلفت وتحاذر على مظلتها من الانفلات من كفها والطيران، وقد راى الناس حالة الجو وحالة الفتاة مع مظلتها كحالة واحدة متغيرة ومختلفة من وقت لآخر.

قلت في سري: حسناً ستصل الفتاة الى دائرتها بعد دورة او دورتين في عدة فروع جانبية محاذية للشارع الكبير.

في ذلك الصباح العاصف البارد تدحرجت المظلة في مساحة مكشوفة بعد ان ارتفعت الى الاعلى. احست الفتاة بيدها تتجمد وبكفها لا تستطيع ان تمسك بشيش المظلة جيداً او تحتويه اذ ارتفعت المظلة بعد ان انتفضت ساحبة نفسها الى الاعلى ثم ارتمت بعد وقت قصير وسط الشارع يدفع بها الهواء ويسحبها بعيداً عن مكان الفتاة، وعن الارصفة. مرت سيارات صغيرة واخرى تحمل اناساً ثم مرت عدة شاحنات عسكرية واخرى يغمرها البلل وترصعها بقع الطين وكلها مسرعة لا تتوقف ابدا مهما حدث وانساقت المظلة مع اندفاع الهواء لا يحدها شيء سوى رصيف الشارع من بعيد. نظرت الفتاة الى مظلتها فألفتها بعيدة جداً يبللها الماء ويبقعها الطين ويسحبها تيار الهواء بعيداً. وكانت سرعة السيارات رغم بلل الارض تثير الخوف ورذاذ المياه ينتشر من دواليبها فتوقفت عن النظر اليها وعافتها مبتعدة.

ابتعدت المظلة كثيراً، سحبتها تيارات الهواء العابرة ولم تدع لها فرصة السكون.

في الماضي كانت المظلة تخشى ظلمة الدولاب او الركون وحيدة مع حاجيات اخرى متداخلة مع بعضها، او معلقة على حامل عند المدخل مشدودة اليه او الى بعضها محزّمة على قيودها واضلاعها التي اخلت بين طيات قماشها الملون الذي حولها الى مجرد كتلة صغيرة موهومة ومنتظرة. اما الآن فانها اشتاقت فعلاً لتلك الاجواء حيث وجدت نفسها وحيدة في العراء. لقد صممت ان تكون واقية حانية وكل كيانها يتدفق بهذه الميزة

فقماشهـا متين، ثوبهـا الذي تفخر به مزين بورود ملونة عديدة، هي ازهـار فاقعـة تبـدو مرة، واخرى تبدو غامقة اللون وقد تسطح وجهها امام الفضاء فهمست مع نفسها:

الـوجـه امـام الفضـاء وهـو يستطيـع ان يستقبـل سيـلاً مدراراً من ميـاه السمـاء الهـامية ثم يحيلها الى الارض في ذلك الوقت بدأت المظلة تحس بتكونها الجديد الذي يحتوي على اهمية خاصة، اذ بأمكانها ان تكون حانية تغطي بقماشها مساحة ممطرة، اما داخلها فهـو شيء آخـر، اذ هنـاك الفـة بين السطح المقعر لها وبين وجود الانسـان المحتمي، وهي فقد احبت فتاتها من خلال عمق الصلة بين حالة الدفء وانحناءة القماش وتلاقي الاحساس بالمكان بما فيـه من تصـورات اخرى ألفتها جيداً وقد اعتبرت حركة اليد وهي تمسك بالمقبض ثقـة يوليهـا الانسان لشيء يحـرص عليه، وثقة الفتـاة بهـا كبيـرة ولذا فهي سعيدة حينما تقدم شيئاً خاصاً تشعر به لكـونـه يطـل على احتياج انساني. اذن فهي جهد ثالث غير معلن بين النفس وبين قوى الطبيعـة وعليهـا ان تواصـل جهـدهـا هذا حرصاً على ديمـومـة وجود هذه الفتاة مثلاً، عليها ان تحميها من البلل ومن الـريـاح ومن ضمن كل هذا يوم ممطـر شديـد الـريـح يحمـل الشعـور بالبلل وبالبرد الذي يتخلل العظام، وكذلك بنوع من التيـه يتخـذ حالـة تؤكـدها فضاءات من غيوم ترتكن بمواجهة الارض وتصعد عالياً نحو لا نهائية الكون.

لقد فضلت المظلة ان تتحول الى شيء جديد يمكنه ان يختزن تيـارات الهـواء وان ينتقل بواسطة ذلك الخزين الذي يدفع بمظلة جديدة مثلها مفتوحة القماش مشرعة الاجنحة الى الاعلى.

بدأت الـمظلة تلم نفسهـا وتقـوم عن الارض ثم تصعـد في الاعالي، لقد شاهدها البعض وتطلع اليها البعض الاخر بنظرة الا ان الاكثـر وهـو الاعم لم يتـابعهـا نظراً لوجـود سيـول من المياه المدرارة ولاصوات وقعها وتساقطها على الارض الصلبة.

ثم لاعتقاده بانها تجربة جوية فضائية على الاغلب. تساقطت ميـاه الامطـار فوق قمـاش المظلة وسالت من حوافيها وهي ترتفع وتعبـر شرفـات البنـايـات العـاليـة واسطحهـا وابـواب شبـابيكها المغلقـة، وكـانت في قرارة نفسهـا وتصـورهـا باحثـة عن شيء، مقبضهـا العـاجي اولاً وبيت الفتـاة ثانياً، انطلقت من مكانها ذاك وارتفعت فوق شوارع المدينة وعبرت الى مناطق خالية فوق ارض متـربة ومزروعة وموحلة وصعدت عبر اجواء داكنة محاطة بالغيوم لكأنهـا تمتلك اجنحـة عريضة تضرب بها الهواء، اويعبث الهواء بداخلهـا ليحـولهـا الى شكـل غريب اذ يحملها ولا يطوح بها مما دفعهـا الى التحـول من حالتها الساكنة والمنسابة عبر الاجواء الى حالـة جديـدة هي والاعـالي سواء، وكما حاولت الهدوء والتريث كانت تصطـدم بمـرتفـع جديـد فتروح نافضة عن قماشها وديدها شيئاً من بلل لكي تصعد اكثر وتتجاوز الكثير من العمارات العالية والمنشـآت المـرتفعـة وبدت تدور عبر سماء مثقلة بالغيوم ممطرة محملة بالندى وشديدة الرياح.

الـــذي رآهـا وهي في الاعـالي اعتبـرهـا شيئاً معلقـاً باسـلاك الكهـربـاء، اوجسماً طائراً من احد السطوح نتيجة عصف الريح، وقـد حسبهـا الكثيـر جزءا من منطـاد الانـواء الجـويـة انعكست وتكـاثفت على سطحـه الـوان الضـوء المنبثق من فتحـات الغيوم فأحالته القطرات البلورية الى الوان قوس قزح.

بدت الفتـاة في تلك الســاعــات التي تسبق منتصف النهـار مشغـولـة تمـامـاً حينمـا افـاقت من تصوراتها، اذ نظرت لمكانها ولتلك الاوراق المتـراكمـة امـامهـا ولحقيبـة يدهـا وتذكرت بانها ستعـود بدون مظلتهـا في حالـة استمـرار المطـر وفكـرت بالرياح العـاليـة التي سبق لها وان اقتلعت شجرة عجوزاً وشعرت بالاسى لعـودتهـا وحيـدة بدون مظلة وحتى بدون مقبضهـا وخمنت في داخلها مرددة:

(هل تستطيع المظلة ان تطير عبر الاجواء العاصفة؟).

احست الفتـاة بنفسها خفيفة تماماً، حتىٰ لكأنها تحولت الى مظلة تحملهـا الـريـح وفجأة وجـدت نفسهـا فوق مسـاحة البيت تماماً وحينما هبطت بها الريح فوق رقعة الثيل الندية وجدت مظلتها في انتظارها.

خرجت الفتاة من دائرتها وكانها تحلم واتجهت لموقف الباص.

كانت تسير وكأنها تمر عبر فضاء محّمل بالغيوم الخفيفة وكانت تمر خلال سحب بيضاء ذات وهج متميع تحاول خيوط الشمس ان تدخل بين ثناياه. لم تعرف الفتاة كم مضى عليها من وقت وهي مرتكنة برأسها الى جدار الباص حتى نبهها البعض الى وصولها فقامت وعلى وجهها ابتسامة خفيفة، عبرت الشارع واتجهت الى زقاق طويل يصل بيتها وفي الطريق تذكرت مقبض المظلة ونظرت الى الارض ولكنها فقدت المكان تماماً ولم تستطع ان تميز شيئاً وخاصة حينما تذكرت كل الاشياء التي حدثت لها في الصباح وقالت: مامعنى كل ذلك، كيف تغيرت المشاهد حولي، هل هي الطبيعة التي تضع الاسئلة في دواخلنا وتطلب منا الاجابة بنفس الوقت؟ انها لا تدري فعلاً، ثم نظرت الى نفسها جيداً في محاولة منها ان تستعيد كل شيء وتذكرت بانها تحدثت الى زميل لها يجلس قربها في الباص واحست بشيء من الارتياح.

هكذا تحدثت الفتاة التي تصعد معنا يومياً وخاصة لي، فقد كنت قريباً منها، تحدثنا عن معنى تلك الاشياء التي حدثت، او التي يمكن ان تحدث كصورة من صور السيرك في احدى عروضه، او هي شبيهة بذلك السحر الهندي الذي يغش الجميع عند تعاطيه، او رؤية في الامعان داخل حركة الصورة الاعتيادية والتي يريدها الفرد، الا وهي امكانية تغيير نمطية الاشياء واخراجها من حيزها الجامد المعروف الى رؤية عينية جديرة بالاهتمام والامتلاك.

ثم توصلت اخيراً الى انها وجدت مظلتها داخل دولابها الخشبي، قماشها نظيف وحزامها يلتف حول اضلاعها فيشدها من الخارج وكذلك كان مقبضها في مكانه وقد تحسسته عدة مرات، وحاولت ان تفتحها وتنشرها في فضاء الغرفة، الا انها ترددت خوفاً من ان يتحول كل شيء امامها الى شيء غير حقيقي او الى وهم هامس متخيل وغير عابر، لذا اعادتها الى مكانها وقررت ان تخرج في هذا الصباح بدونها، وان تستقبل نثيث المطر بوجهها وشعرها، وان تترك خصلاته لريح الصباح المعمقه بالندى وبتلك الحبات البلورية من قطرات المياه، وفي الطريق تصورت نفسها تغرق بطوفان من البطء نتيجة حيرتها الصباحية وترددها وخمنت بان باص الصباح قد تركها بعد ان انتظرها فأسرعت في مشيها اكثر وكادت ان تترنح ومن بعيد شاهدت الباص يقف عند الناصية، فلم تفكر بشيء آخر سوى تلك الوجوه التي كانت تديم النظر اليها عبر الزجاج الندي المعتم المضبب بالانفاس تماماً مثل كل صباح.

قصائد الرماد

هادي ياسين علي



الخائب

أوَ كلما جالستَ فجراً . . سُدَّ بابُ
ورمىٰ عليك الظلُّ اردِيَةً
ورمىٰ الضبابُ؟
أوَ كلما اشرعتَ قلباً عامراً
غُلتْ يدُ الايام . . وانحسرَ الشبابُ؟
أوَ كلما ابصرتَ ماءً في المدىٰ
زحفَ السرابُ؟
أوَ كلما انبتَّ نبتاً طيباً
نهضتْ على كفيكَ حنظلةُ الاسىٰ . .
ونما العذابُ؟
أوكلما . .
أوكلما . .
ياايها الرجلُ . . الترابُ؟

◉ الوقت

أنبتَ الوقتُ في جسدي شوكه
ورمىٰ في يدي ثوره
ومحراثه
وهوتْ فأسهُ فوق جذعي
والقىٰ الحجارةَ في بركتي
واستوىٰ فوق دمعي
أترىٰ يقضم الوقتُ تفاحتي
أم الوقتُ تفاحة في يدي؟
أ أنا اضربُ الوقت
اهوي بفأس شبابي عليه
أم يدي قد هوتْ في يدي؟
أتراني
انا كفني
والوقتُ حفّار بيتي الاخيرْ؟
أ أنا بيتُ وقتي؟
أ أنا ثورهُ ومحراثهُ؟
أم ترابي الأسيرْ؟

◉ الطريق

غداً
ترثُ الارضُ روحي
وتنبتني زهرةً من حجرْ
غداً
سوف تذوي شموعي
وتلقىٰ عليَّ الظلالُ
فأهجعُ في المنزلِ الابدي
دثاري ترابُ
ووجهي خرابُ
وحالي حالُ
غداً
سوف يلقي عليَّ الزمان عباءته
وأضحى، أنا، غُصناً من رماد
غداً
سينكسر الشمعدانْ
ويصمت هذا الكمانْ

د. صاحب ابو جناح

الفكر اللغوي في رسالة الغفران

تبدو المشكلات اللغوية والنحوية التي عالجها أبو العلاء (363 ـ 449 هـ) في رسالة الغفران محللا وناقداً، كما لو كانت هاجساً مقلقاً لديه ظل ينتظر فرصة مواتية ليعبر عن نفسه، ولعل توالي هذه المسائل متساوقة في صدر الرسالة، أو في «الفصل» الأول الذي استغرقته الرحلة الى العالم الآخر ينم عن حرص أبي العلاء على الخوض في هذه المسائل والمشكلات قبل أن يعرض للمشكلات الفكرية والاجتماعية التي أثارتها رسالة ابن القارح فبسط تعليقاته عليها في القسم الثاني من الرسالة.

ولعل تعرض أبي العلاء للمشكلات الفكرية والاعتقادية في رسائله وأشعاره من قبل هو الذي أغراه بارجاء الحديث عنها، ويسر له أن يفتعل مناسبة طريفة في صدر رسالته فيعرض على لسان ابن القارح أثناء تطوافه في العالم الآخر هواجسه اللغوية والأدبية التي ظلت شاغلا لديه حتى أخريات أيامه.

وكانت هذه الرحلة الخيالية وسيلة بارعة ـ من الناحية الفنية ـ تذرع بها أبو العلاء ليطرح من خلالها، على ألسنة أبطاله، أفكاره ورؤاه حول طائفة من المسائل والمشكلات التي ظلت مداراً للجدل بين المشتغلين بأمور اللغة والنحو والرواية والنقد، على الرغم من أن رسالة ابن القارح لم تشر بشكل واضح الى مثل هذه المشكلات.

وليس من المبالغة القول ان هذه المشكلات اللغوية والنقدية «كانت الموضوع الأول في الغفران»[1] وهو القسم الذي تشغله الرحلة الى العالم الآخر من رسالة أبي العلاء إلى ابن القارح.

ولكننا نستبعد أن يكون أبو العلاء قصد، أول ما قصد، الى عرض هذه المسائل فالعهد بمصنفات أبي العلاء السابقة لرسالة الغفران مثل رسالة الصاهل والشاحج وكتاب الفصول والغايات وسواهما من تاليفه وأماليه اللغوية أنها كانت تزدحم بالمشكلات اللغوية واللهجات وما يتصل بذلك من ظواهر لغوية وملاحن وألغاز ومشكلات تتصل بالرواية تعدل أضعاف ما في هذه الرسالة، مما كون لدى معاصريه تصوراً دقيقاً عن قدرته الفذه على حفظ اللغة واستيعابها والتصرف بها تعبيراً وانشاء، فشهد له تلميذه الخطيب التبريزي قائلا: ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة ولم يعرفها المعري[3] وكرر مضمون هذه الشهادة ابن العديم في قوله: وأ تيَ

من اللغـات بمـا لا يتيسـر لغيـره ولا يرام[4] على الـرغم من أن أبـا العلاء قرر أن الاحاطة باللغة غاية ليست بالمدركة[5] وأنها واسعة جداً ولا يمكن أن يدعي (أحد) حصولها في الكتب عن آخرها[6]

والحق أن المشكـلات التي عرض لهـا أبـو العـلاء في رسـالـة الغفران كانت من بين المشاغل التي يعـكف عليهـا طلبـة اللـغـة ودار سوهـا، وكـان لأبي العلاء في فهمها وتوجيهها، منزع يخالف فيـه مذاهب القـوم، ولا شك في أنـه في جملتـه يستوحي اراء من تقدمه من بعض علماء السلف، ممن كانوا يؤثرون اليسر في الفهم والتـوجيـه، ويتحـاشون الايغال في التكلف والضلال في متاهات التأويل البعيد.

وهذا المنحى عند أبي العلاء ينسجم مع تكوينه الأدبي بحسه المرهف وذوقه الشعري وهو يعصمه عن قبول التفسيرات الملتوية والروايات المزيفة.

ولا يغضّ من هذا أن أبـا العـلاء «لم يتخلص قط من الصبغـة اللغـويـة الغـالبـة في كل ما ألف وأملى»[7] وأنـه كان «لغوياً حقيقاً بهـذه الصفـة في أوسـع دلالتهـا» وأن ذاكرته كانت تزدحم بغريب الأشعـار والقـوا في وأوابـد الألفـاظ، ممـا كان ينثره عامداً في ثنايا عباراته، فيكاد يوحي لقارئه بعجرفة طبعه وكزازة حسه اللغوي.

واذا كان المعري مضطراً أن يلوذ ـ في أحيان كثيرة ـ بالغموض والتعمية وطرق المجاز في مجال الفكر الاجتماعي، تجنباً للمكاره.

لا تقيد علي لفظي فاني مثل غيري تكلمي بالمجاز

فهـو في مجـال الفكر اللغوي واضح صريح، لا تشوب آراءه شائبه من مداراة أو تشيع لأحد أو لمذهب على نحو ما نجد عند كثيرين غيـره من أهـل اللغة. وهو يرى أن دراسة اللغة ينبغي أن لا تتجاوز غايتهـا وهي الفهم والافهـام وأن ما انـزلق اليه بعض أهل اللغة من جدل حول موضوعات صرفية عويصة تتصل ببنية الكلمات وأصل اشتقاقها وما انتهى اليه أهل النحو من تفريع الاحتمالات الا عرابية وتنويعها ليس غير أباطيل.

وقـد يلفت النظـر ـ عنـد الـدارس ـ أن كتب النحو المتداولة لم تنقـل عن أبي العـلاء رأيـاً نحوياً أو لغوياً خاصاً ينسب اليه ينم عن اجتهاد أو تفرد على الرغم من أن مصنفاته بمجموعها تنم عن علم راسـخ وتتبـع شامـل دقيق للمـوضـوعـات النحـويـة والصـرفيـة والمشكـلات اللغـويـة وما دار حولها من جدل ومواقف لأئمة النحو واللغـة وعلى الـرغم من أنـه أقـرا النحو وألف فيه، وأنه معدود في النحـويين واللغـويين، وتحتـل ترجمته في كتب طبقات النحويين مواضـع عدة. فهـو «البحـر الـذي لا ساحـل له في اللغـة»[9] وهو «العالم باللغة الحاذق بالنحو»[10]

فهـل يكـون سبب هذا الا عراض عنـد النحاة ما عرف عنه من جرأة في التفكيـر والتصـريـح بمـا يخشى غيـره أن يصـرح به من أفكـار[11]، أو يكـون سببه أنه ليس من أصحاب الاجتهاد والتفرد في الرأي في مسائل اللغة والنحو، أو يكون السبب ضياع مصنفاته النحـوية التي كتبها على جمل الزجاجي والكافي للنحاس وكتاب سيبـويه وغيرها ومجمل القول في المنهج الذي ارتضاه أبو العلاء في البحث اللغـوي أنـه كان يضيق ذرعاً بتشدد بعض أهل القياس، وينفـر من تضييق دائـرتـه على المعبّرين فيلتقي مع أئمة الكوفيين في طائفة من ارائهم الخلافية المشهورة.

وكان يكره التأول[12] والتكلف فيه[13] فيتمسك بظاهر المأثور من النصـوص والشـواهـد حتى ينتهي به هذا الى الاتساع والاباحة اللغـويـة وتـوسيـع رقعـة القياس، ولكنه لم يكن (يضيق بالقياس صدراً) كمـا ذهب الى ذلـك الاستـاذ ابـراهيم مصطفى بل كان اطـلاق القيـاس لديـه وتعـويله عليه وسيلة لدعم آرائه النقدية مما كان له أثر كبير في توسيع نقده اللغوي وابتعاده عن الضيق والتـزمت[14] ولعـل أول ما يلقـانـا في رسـالـة الغفران من مظاهر اتساع الأفق اللغوي لدى أبي العلاء ومنحاه في تجاوز الدائرة التي أراد بعض أهـل اللغـة أن يضيقـوها على الناطقين بالعربية بسبب استقرائهم النـاقص للرقعـة اللغـوية الفسيحة التي كانت العربية الفصيحـة تشغلهـا يومـذاك تصحيحـه مجيء «أغـار» بمعنى دخل الغور، فى بيت الأعشى:

نبـي يرى ما لا يرون وذكـره
أغـار لعـمـري في البـلاد وأنـجـدا

وهـو ما ارتضـاه الفـراء من قبل ورأى أنه لغة في غار اذا أتى الغور، ونظره أبو بكر الانباري وابن جني بأنجد وأعرق وأعمن[15].

ولكن الأصمعي رفض ذلـك ورأى أن أغـار بمعنى أسـرع من الاغـارة وأنجـد بمعنى ارتفـع، وأن روايـة البيت «غـار» وليس أغار وهي بمعنى دخـل غور تهـامـة فهـو غـائـر[16] وتبعـه في ذلـك ابن دريد[17] والجوهري[18].

ولا يخفـى ما في موقـف الأصمعي ومشـايعيـه من تزمت لا يحتمله مراد الشاعر، وفحواه أن خبر النبوة وأمرها بلغ عامة أرض العرب، غورها ونجدها ولم يرد أن هذا الذكر أسرع وارتفع.

ومعلوم أن العربية سلكت في بعض التعبيرات هذا المسلك التنظيري في اللفظ، وتجاوزت أصل الوضع، مثل قولهم: هنأني الطعام ومرأني، بحذف الهمزة، فإذا أفردوا أعادوها وقالوا: أمرأني، ومثل ماجاء في الأثر: ارجعن مأزورات غير مأجورات، والوجه: موزورات.

ولاعبرة بتغيير الأصمعي لرواية البيت لتكون:

لعمري غار في البلاد وأنجدا

وغارهنا بمعنى دخل في الشي مثل غاص[19] أو ذهب الى غور تهامة، فهذا أمر يقترفه بعض اللغويين والرواة فيما يعرض لهم من نصوص تخالف مألوفهم اللغوي. ويرى أبو العلاء في رواية الأصمعي زحافاً وقع في مثله الأخفش الأوسط في روايته المحرفة:

غار لعمري في البلاد وأنجد

التي وقع فيها الخرم[20]

ولاريب أنَّ المعري يركن هنا إلى ثراء العربية وسعة دائرة القياس فيها فيقرر موقفه على سبيل الجزم لا التردد، حيث يمكن قياس صحة مجيء أغار بمعنى دخل الغور على أنجد بمعنى دخل النجد وأعرق بمعنى دخل العراق.

ولايعترضه أن أغار تأتي أيضاً بمعنى أسرع، ومصدرها الاغارة، وهي معروفة.

ونظير هذا تماماً موقفه مما يروى للمهلهل:

أرعدوا ساعة الهياج وأبرقنا كما توعد الفحول الفحولا

فقد أنكره الأصمعي وقال انه مولد، وأنه لايقال أرعد وأبرق في الوعيد ولا في السحاب. وحين احتج عليه تلميذه أبو حاتم بقول الكميت

أبرق وأرعد يايزيد
فما وعيدك لي بضائر

قال: هذا جرمقاني من اهل الموصل. ولا آخذ بلغته[21]

والحق أن أبازيد الأنصاري وأبا حاتم نفسه صححا قول العرب: برَق وأبرق ورعد وأرعد، استئناساً بما رووا من شعر، وبما احتكموا فيه الى مشافهة الأعراب[22]

وينعت أبو العلاء موقف الأصمعي بقوله على لسان مهلهل: إن ذلك لخطأ من القول، وإن هذا البيت لم يقله الا رجل من جذم الفصاحة، إما أنا واما سواي، فخذ به وأعرض عن قول السفهاء[23]

وتهمة السفاهة التي يرمي بها أبوالعلاء تزمت الأصمعي تنم عن حالة قصوى من التبرم لتضيق الأصمعي الدائرة على نفسه وعلى الناطقين باللغة، وكأن حافظته اتسعت لكل مانطق به العرب، فما جاوزها لم يدخل في كلامهم.

ويتضح نفور أبي العلاء من تكلف التأويل وماينتهي اليه من خلخلة التركيب الشعري في مخالفته سيبويه في إعراب الضمير «أنت» في بيت عدي بن زيد:

أرواح مودع أم بكورُ
أنت فانظر لأي حال تصير[24]

تغيرت البلاد ومن عليها
فوجه الأرض مغبرٌ قبيحُ

واودى ربع اهليها فبانوا
وزال بشاشة الوجه المليح

على الاقواء: وكان في مجلسه ابوسعيد السيرا في فأراد الاعتذار عن الاقواء فقال: يجوز ان يكون قال:

وزال بشاشة الوجه المليح

بنصب (بشاشة) على التميز، وبحذف النون لالتقاء الساكنين، كما قال:

عمرو الذي هشم الثريد لقومه
ورجالِ مكة مسنتون عجاف

قال أبو العلاء ـ على لسان ابن القارح ـ قلت أنا: هذا الوجه الذى قاله أبو سعيد شر من اقواء عشر مرات في القصيدة الواحدة[27]

والواضح أن أبا العلاء يستهون الاضطراب في موسيقى الشعر وتغير حركة رويه ولا يسيغ تزييف روايته والاحتيال لتجنب الاقواء بتغيير معناه ولفظه، على الرغم من حرص أبي العلاء الشديد على اقامة الوزن وتجنب الاقواء ونحوه من عيوب القافية.

وفي بيت امرىء القيس المشهور:

فاليوم أشرب غير مستحقب
اثماً من الله ولا واغل

يذهب المؤولون من النحاة في أمره مذاهب شتى، منها أن الحركة في أشرب مختلسة وليست محذوفة ألبتة[28] ولا يخفى ما في هذا

من مغالطة يبطلها عروض البيت:

مستفعلن مستفعلن فاعلن.

ويـرى هؤلاء أن هذا من مذاهـب العـرب بقصـد التخفيف عن أنفسهم في الشعر أو في النثر[29].

والحق أن من مذاهب العرب الاستغناء عن الاعراب في بعض الحالات في الشعر أو في النثر كما سيأتي، ولا مبرر اذن للقول بأن الحركة مختلسة وليست محذوفة، وليست الحركة غير مظهر صوتي يقتضيه درج الكلام وقد يقتضى درج الكلام حذفها، وهي ليست أمراً مقدساً أو حقاً مشروعاً لا يصح الاستغناء عنه.

وذهبوا في تفسير حذف الحركة في البيت مذهباً آخر فحواه أنه من قبيل اجراء المنفصل مجرى المتصل كأنه شبه (ربُ غ) بعضُد، فسكن الباء كما تسكن الضاد في عضد، لتصير عَضْد.[30]

ويذهب المبرد الى أن الرواية في هذا البيت: فاليوم أسقى ولا شاهـد فيهـا فيتجنب التأويـل بتغيير الـروايـة ويتـابعـه في ذلـك الـزجـاج.[31] وكـذا يرويـه ابن السكيت مغيراً فاليوم فاشرب[33]

وكذلك يفعل الأصمعي جامع الديوان فيرويه: أ سقى.[33]

ويثير هذا الموقف التحكمي الـذي يريـد أن يفرض منهجاً معيارياً على النصوص المروية عن العرب واحداً من الدارسين هو ابن جني (ت، 392 هـ) فيقـول: اعتراض أبي العباس في هذا المـوضـع انما هو رد للرواية وتحكم السماع بالشهوة[34] وقال في موضع آخر: وأما اعتراض أبي العباس هنا على «الكتاب» فانما هو على العرب لا على صاحب الكتـاب، لأنه حكاه كما سمعه، ولا يمكن في الوزن أيضاً غيره. . ولو كان الى الناس تخير ما يحتمله المـوضـع والتسبب اليه رأي بتغيير الرواية)لكان الرجل - سيبويه - أقوم من الجماعة به، وأوصل الى المراد منه، وأنفى لشغب الزيغ والاضطراب عنه.[35]

ويأخـذ أبـو العـلاء في هذه القضيـة الجدلية بأيسر السبل ويسلك اليها أقرب المسالك، فيرى فيها أنها من قبيل طرح الاعراب الذي لم يكونوا يحفلون به أحياناً.[36]

ويجـد تأييـد مذهبـه في جملة من الحـروف التي قرأ بهـا أهل القـراءة مثـل الحسن البصـري وأبي عمـرو بن العـلاء وحمـزة بن حبيب الـزيـات وسـواهـم،[37] فضلا عن طائفة كبيرة من الشواهد الشعرية، سواء على مستوى الأفعال أم الأسماء.[38] والمنقول أن التخفيف أو الاسكـان لغـة لبعض العرب من تميم وأسد.[39] وأنه

كمـا يقـول ابن عصفـور: جائز سماعاً وقياساً.[40] وتشتد أزمة أبي العلاء مع أهل التأويل والمغالين فيه وتبلغ ذروتها مع شيخهم أبي علي الفـارسي (377هـ). وقـد عقـد له مشهداً من مشاهد الآخرة يظهـر فيـه وقـداء متـرسه قوم من الشعراء يطالبونه ويقولون: تأولت علينا وظلمتنا، منهم صاحب الشاهد:

هذا سراقـة للقـرآن يدرسـه
والمـرء عنـد الـرشـا ان يلقهـا ذيب

حيث يقـول له: ادعيت علي أن الهـاء راجعـة على الـدرس. . أفمجنون أنا حتى أعتقد ذلك[41]؟!

وهذا الجنون الذي دفعه الشاعر عن نفسه انما أوقع النحويين فيـه، ومنهم الفـارسي، منعهم أن يتجـه الفعـل الى الضمير والى الظـاهـر معـاً، متنـاسين أنهمـا وجهان لحقيقة واحدة، ومتشبثين بقاعدة نظرية افترضوها افتراضاً.[42] ومنهم أيضاً يزيد بن الحكم الذي يقول له: ويحك أنشدت عني هذا البيت برفع الماء، يعني قوله:

فليـت كفـافـاً كان شرُّك كلُّه
وخيـرك عني ما ارتـوى المـاء مرتـوي

ولم أقل الا الماءِ[٤٣]

وكذلك زعمت أني فتحت الميم في قولي:

تبدل خليلا بي كشكلك شكلُه
فأني خليلا صالحاً بك مقتوي

وانـما قلت: مقتوي، بضم الميم[٤٤] ويظهر راجز يقول: تأولت علي اني قلت:

يا أبلى ما ذنبُ فتأبيه؟
ماءُ رواءٌ ونصيٌّ حوليه

فحركت الياء في تأبيه، والله ما فعلت ولا غيري من العرب[٤٥]

وفي سيـاق آخـر[46] يضع المعري على لسان لبيد عبارة يعقب بها على تأويـل أبي علي لكلمـة (تأتاله) وما جاء به من غريب التفسير لبنيتها فيقول: الأمر أيسر مما ظن هذا المتكلف.

ويكمل أبو العلاء المشهد الطريف بقوله : واذا جماعة من هذا الجنس كلهم يلومونه على تأويله ، فقلت : ياقوم ، ان هذه أمور هينة ، فلا تعنتوا هذا الشيخ ، فانه يمت بكتابه في (القرآن) المعروف بكتاب الحجة وانه ما سفك لكم دما ، ولا احتجن عنكم مالا ، فتفرقوا عنه .[47]

وموقف أبي العلاء من الأصمعي ومن لف لفه من المتعنتين في أمور اللغة واستخداماتها يكشف عن تعلقه بحرية واسعة وهبها ثراء اللغة العربية واتساعها في ألفاظها وأبنيتها، وأراد المتزمتون مصادرتها على الناس . وهو في هذا لا محالة يستحضر في ذهنه محنته ومحنة أحرار الفكر بالمتزمتين القائمين على أمر الشرائع الاجتماعية ، ممن ينطلقون في المنع والاباحة على ما تقتضيه أهواؤهم وأهواء ذوي نعمهم على ما عهده فيهم وعبر عنه بقوله :

انما هذه المذاهب أسباب لجلب الدنيا الى الرؤساء

وعلى قدر هذا كان تعقيبه على موقف الأصمعي في غاية القسوة حيث نسبه الى السفاهة .

وفي اعتراضه على خرق قوانين الاعراب المطرد وتعطيله لغير ضرورة ، كما في بعض أحرف من القراءات أو اعتراضه على المحاولات الملتوية للمتكلفين من أهل التأويل البعيد انما ينسجم مع نفسه التي تريد للحياة نظاماً مستقيماً لا مجال فيه للتهاون أو التمادي في خرق السنن المطردة .

ولا يبدو هذا الموقف غريباً من أبي العلاء الذي تربطه وشائج قوية بمذهب أهل الباطن أصحاب التأويل والغلو فيه ،[48] لأن الامعان في سيرة أبي العلاء وما أخذ به نفسه من بساطة في الحياة ومستلزماتها المادية وايثاره منهجاً في الحياة لحمته البساطة وسداه التناسق يفسر هذا المنحى اللغوي عنده . كما قد يضاف الى ذلك ما قدمنا من اشارة الى مزاجه الشعري ورهافة حسه ، وهما ثمرة طبيعية لنشأته وتكوينه الأدبي وثقافته بعامة . وكراهية التأويل عند أبي العلاء لا تلغي عنده حقيقه أن النظام اللغوي ينبغي أن يتسق ويطّرد ما لم تدع ضرورة الى تعطيل بعض قوانين الاعراب . فهو يرى أن تعطيل الاعراب حيث لا ضرورة تدعو الى ذلك انما هو اغلاق لباب العربية على نحو ما جاء من قراءة حمزة : استكباراً في الأرض ومكر السيء .[49] فالقرآن ليس موضع ضرورة كما يقول أبو العلاء .

وهو لا محالة يؤثر الفصيح ويختاره ويعرض عما سواه مما لا يراه شائعاً مألوفاً ، وهذا مانلمسه من رغبته عن حروف جاءت عند القراء ، وآثر سواها مما هو أوغل في الفصيح الشائع لدي الجمهور، سواء وقع على مستوى المعاني أم مستوى الألفاظ .

فهو يؤثر قراءة الجمهور: فالق الاصباح[50] بكسر الهمزة على المصدرية ، على قراءة الحسن البصري : الأصباح، بفتح الهمزة، جمع صبح[51]

ويؤثر قراءة الجمهور بالعشي والابكار، بكسر الهمزة، على قراءة الحسن أيضاً: الأبكار، بفتح الهمزة جمع بَكَرَ أو بكرة[52]

ويتوقف عند قراءة حمزة: واتقوا الله الذي تساءلون به والأرحام، بكسر الأرحام، لأن قراءة الجمهور بالنصب أقوي في المعنى[53]

كما يتوقف عند قراءة حمزة أيضاً : وما أنتم بمصرخيّ ، بكسر الياء ، ويؤثر عليها قراءة الجمهور بفتح الياء، على مايقتضيه حال ياء المتكلم المضاف اليها في الفصيح[54] وينقل أن أصحاب العربية مجمعون على كراهتها[55]

ووصف وقوع مثلها في الشعر بأنه عاهة ، وأنه رديء قبيح ، وهو في أشعار المحدثين دليل على ضعف المُنة وركاكة الغريزة .

وهو في هذا يعلق على قول الحلاج :

يا سرَّ سرٍّ يدق حتى
يجل عن وصف كل حي
يا جملة الكل لست غيري
فما اعتذاري اذن اليّ[٥٦]

ولا أشك أن أبا العلاء كان يعلم أن ذلك الكسر في الياء لغة منقولة عن بعض العرب وهم بنويربوع حكاها الغراء وقطرب[57] ولكن ليس كل مانطق به أهل القبائل تحسن القراءة به في القرآن الذي صار يمثل مرتبة عليا من الفصاحة لدى عامة أهل العلم والثقافة من جمهور العرب والمسلمين ، بل أعرض القراء عن قراءات فيها بعض ظواهر اللهجة القرشية ولكنها ليست مما يتداوله عموم العرب ، وليس لها في مراتب الفصاحة موضع .

ويتضح إيثار أبي العلاء للفصيح المطرد من الكلام في تعقيبه على قول عدي بن زيد في الصادية التي كان يعجب بها ويطرب اليها :

يا ليت شعري وان ذو عجة
متى شرباً حوالي أصيص [٥٨]

يقول أبو العلاء مخاطباً عدياً على لسان بطل الغفران : وما كنت أختار لك أن تقول : باليت شعري وان ذو عجة .

لأنك لاتخلو من أحد امرين : إما أن تكون قد وصلت همزة القطع وذلك رديء . . ويزيد مافعلت من إسقاط الهمزة بعداً أنك حذفت الألف التي بعد النون ، فإذا حذفت الهمزة من أول الكلمة بقيت على حرف واحد ، وذلك به اخلال .

وإما أن تكون حققت الهمزة فجعلتها بين بين ، ثم اجترأت على تصييرها ألفاً خالصة ، وحسبك بهذا نقضاً للعادة .[59]

ويعلم أبو العلاء أن ما وقع فيه عدي وقع فيه غيره من الشعراء سواء على مستوى وصل همزة القطع أي الغاؤها أم على مستوى تحويلها ألفاً خالصة ويستشهد لكلتا الظاهرتين بأشعار سمعت عن العرب لكنه يراها ضرورة لا تليق بالفحول ، أو لهجات ليس لها قوة الفصحى .

وقد يكون من تمام موقفه هذا من الفصيح والأفصح تقييمه أراجيز رؤبة والعجاج وسواهما من الرجاز ، ممن تصطخب أراجيزهم بالعويص النافر من المفردات وتعج بالأوابد ، فهي عنده من سفاف القريض ليس فيها مثل مذكور ولا لفظ عذب يستحسن ، ولا عبرة باستشهاد أهل اللغة والنحو بها والحاحهم في ذلك ، فهم يستشهدون بكل ما يقع إليهم من كلام الأعراب وامائهم وغلمانهم [60]

وقد يدور في البال تساؤل عما اذا كان أبو العلاء منسجماً مع نفسه في موقفه هذا من الغريب النافر ، وكيف أباح لها حشد رسالة الغفران بخاصة بطائفة غير قليلة من الغريب الذي عمد الى شرحه في سياق النص؟

وللا جابة على هذا التساؤل تبرز احتمالات عدة .

منها أن الرسالة جواب على رسالة ابن القارح ، وقد تضمنت رسالة ابن القارح شيئاً من الغريب ، فكان المعري يريد أن يعارض صاحبه بذلك ويجاريه ولكن نخوته حلقت به في البعيد فأراد أن يبز صاحبه فكان هذا الحشد الواسع للغريب الأبد .

والاعتزاز بحفظ الغريب ومعرفته والتباهي بذلك قضية يتداولها المشتغلون باللغة ، ويعبر عنها أبو العلاء على لسان رؤبة يخاطب بطل الغفران : وقد غبرت في الدار السالفة تفتخر باللفظة تقع اليك مما نقله أولئك عني وعن أشباهي .[61]

وتتمثل قمة هذا التباهي في محاولته اقتراح قواف متنوعة تستغرق حروف المعجم جميعها وكلها أسماء لما يؤتدم به مع الخبز .

وكان أبو العلاء نقل بيتين للنمر بن تولب هما :

ألَمّ بصحبتي وهم هجوعٌ
خيالٌ طارقٌ من أمّ حصنِ
لها ما تشتهي عسلا مصفى
اذا شاءت وحُوّارى بسمن

ونقل أن خلفاً الأحمر سأل اصحابه : لوكان موضع أم حصن أم حفص ما كان يقول في البيت الثاني؟ فسكتوا ، فقال : حوارى (أي خبز) بلمص يعني الفالود . ويفرع المعري على هذه القافية قوافي أخرى فيورد من أسماء الاطعمه الكشىء الوزء ، وهما الشواء ، والنسىء أي اللبن الكثير الماء ، الخمر . واللزء أي الأكل مع شبع وامتلاء والصرَب ، اللبن الحامض ، والارب ، الشواء أو القديد والكمت جمع كميت : التمرة السوداء ، والحمت : التمر شديد الحلاوة ، والبث : التمرسيء الكنز ، والدج : الفروج ، وهكذا حتى يستوفي حروف المعجم جميعها وقد لا تكون قوافيه المقترحة كلها من الغريب ، ولكنها لا محالة تنم عن غزارة محفوظه اللغوي [٦٢] .

وقد يكون في هذه الفذلكة التي جاد بها خياله اللغوي أراد أن يبز خلفاً الأحمر الذي تباهى بقافية واحدة عجز عنها تلاميذه ولكن أبا العلاء سخّر من ألفاظ اللغة قوافي بقدر حروف المعجم وزيادة ومثلها أسماء أعلام (كنى) بديلات عن أم حصن وكله مما يتعلق بالطعام . وبهذا كان صادقاً مع نفسه حين قال في شبيبته :

واني وان كنت الأخير زمانه
لآتٍ بما لم تستطعْه الأوائل

وقد لا يتخذ تعبيره عن محفوظه اللغوي مظهر رصف الغريب من الألفاظ حسب بل يعمد في غير مناسبة الى عقد فصول برمتها يديرها حول لفظة واحدة مما ورد في رسالة ابن القارح يستعرض فيها محفوظه من النصوص والشواهد والحكايات ، فيدير حول الخمرة ـ التي عرضت في رسالة ابن القارح ـ فصلا يورد فيه طائفة من أسمائها في أسجاع على غرار:

البنت القهوة فكم تهبط بها رهوة، لاخير في الخمر توطيء على مثل الجمر، من اصطبح فيهجاً فقد سلك الى الداهية منهجاً، من اغتبق أمَّ ليلى فقد سحب في الباطل ذيلا، من رضي بصحبة العقار فقد خلع ثوب الوقار، من سدك بالخرطوم رجع الى حال المفطوم، لا فائدة في الكميت تجعل حيها مثل الميت. . وهكذا حتى يسرد ما يزيد على ستة عشر اسماً من أسماء الخمرة [٦٣] فضلا عما تمثل به من أشعار.

ويلتقط حكاية الدنانير المسروقة من ابن القارح فيسنح به الخيال طويلا حتى يعقد فصلا حول لفظة «دنانير» يروي فيه من محفوظه الشعري وما يدور حول الدنانير من حكايات في أوصافها وأقيامها عند الناس بما يزيد على أربع عشرة صفحة.

ولما كانت عدة هذه الدنانير المسروقة ثمانين دنياراً فانه يتم الفصل بسبع صفحات أخرى تدور حول لفظة ثمانين وما وردت فيه من نصوص وأشعار جاهلية واسلامية. [64]

وفي مقدمة رسالته حين يكني عن قلبه «بأسود» يذكر ما يعرف من سودان العرب كعنترة والسليك وخفاف بن ندبة وسحيم ونصيب كما يذكر من اسمه الأسود مثل الأسود بن المنذر والأسود بن معد يكرب والأسود بن يعفر والأسود بن عبد يغوث وغيرهم ممن يتصل اسمهم بلفظ السواد. كل ذلك جاء استطراداً وتعبيراً عن ثروته من معرفته بالأعلام والألفاظ والوقائع. [65]

وقد يكون طريفاً ما استشفه الأستاذ العلايلي من مدلولات وكنايات باطنية في سير هؤلاء الأعلام أراد أبو العلاء أن يلحن بها عن بعض مفاهيمه ورؤاه في الكون والحياة، ولكننا نتردد حتى الآن عن أن نرى فيها غير ما يقتضيه الجناس اللغوي والتداعي الأسلوبي المولع بالاسترسال [٦٦]

وأعتقد أننا نحتاج هنا إلى وقفة متأملة عند أمثال هذه التداعيات الأسلوبية التي يسترسل فيها أبو العلاء ويجد نفسه فيها سوقاً وراء محفوظه اللغوي والأدبي، لايكاد يتوقف حتى ينتهي مدده أو يوشك فيما يتعلق بالقضية مدار الحديث.

وأرجو أن لااكون مشتطاً اذا عزوت هذه الظاهرة الأسلوبية عند أبي العلاء الى عشق للغة يشبه عشق الصوفي لحقيقته المطلقة التي يهيم بها وينشدها ويسعى للتوحد بها، وكان هيام أبي العلاء باللغة وتجلياته في عوالمها وآفاقها الفسيحة ألفاظاً وتراكيب مظهراً من مظاهر شخصيته العلمية. فهويمخر في هذا الكون اللغوي الشاسع، يخوض عبابه ويتقحم لججه بما أحكم من الآت وأدوات، وبما أتاحت له حافظته الخارقة المعجزة [٦٧] سيطرة على المادة اللغوية في استخداماتها اللامتناهية تركيباً ودلالة.

والوقوف على بعض ماوصل الينا من آثاره وبخاصة رسالة الصاهل والشاحج وما نشر من كتاب الفصول والغايات ورسائله الأخرى التي امتلأت بفيض انشائه ومن بينها رسالة الغفران بخاصة، يضعنا أمام الحقيقة المذهلة للاعجاز اللغوي عند أبي العلاء وتعامله الفريد مع الأداة اللغوية بما لم يتح لأحد من كتاب العربية، لاقبله ولابعده.

كان ابو العلاء يرى «في اللغة ظاهرات الطبيعة والوجود نفسها من مصدرية واشتقاق، أي من أصل وتوليد، أليس في اللغة كل مظاهر التغير في عالم الكون والفساد مثل الاعراب المتغير بالعوامل، أليس في اللغة أشياء الحياة كلها من تعدية ولزوم أي سيطرة سببية وقصور ذاتي» [68]

يقول أبو العلاء على لسان أحد المتحاورين في الصاهل والشاحج : وينبغي للحازم في الشدائد أن يكون مثل الهمزة، يخالق النفر بما يريدون، ويسكت على ضمائر النفس، فإنه لايقضي المأربة باللسان، وليس في الحروف حرف أكثر مسامحة من الهمزة، ألا تراها اذا كانت ساكنة في مثل رأس وبؤس وذئب فبلغت بها ماتستحقه من الهمز (أي التحقيق) فهي كالحروف الصحاح ويجوز أن تقول في القوافي رئم مع سهم وسؤل مع جمل وشأم مع وخم؟ فاذا اتفق لها أن تصاحب في القوافي حروف اللين صارت ألفاً في شام وياء في ريم وواواً في بوس وسول، فجرت مع رام وجول وهيم، وهي في ذلك غير جارة للعيب، بل قد أدت حق الحروف الصحيحة في حسن العشرة، وتكلفت لحروف اللين ماليس هو لها أصلاً في الحقيقة [69]

فابو العلاء يوازن هنا في محاولة رائدة - بين القوانين والنظم اللغوية والنحوية والعروضية وحقائق الحياة اليومية والاجتماعية ونظمها في مختلف أطوارها وحالاتها على نحومانجده في هذا النص وفي نصوص اخرى كثيرة سواه، وهومالم يقع لكاتب آخر غيره [70] فقد جاوز الأخرين باستخداماته الواسعة لألفاظ اللغة وغريبها في اشعاره ورسائله وكتاباته الغزيرة، مما جعل واحداً من معاصريه هوداعي الدعاة الفاطمي ابونصر بن ابي عمران يقيد عليه ذلك - على سبيل العتاب - في قوله : كان مستحيلاً منه ايده الله مع وفور عقله ان جعل مواده كلها منصبة الى احكام اللغة العربية والتقعر فيها واستيفاء أقسام ألفاظها وتراكيبها

ووفر عمره على ما لا نتيجة له منها. [٧١] وهويشير بذلك إلى انصراف أبي العلاء عن التفقه في علوم الآخرة والكتابة فيها على نحو ما كتب في اللغة والأدب ويومىء إلى نحو من هذا تلميذه ابن

سنان الخفاجي (ت 466 هـ) بقوله: وانما رسائله معدودة في كتب اللغة ودساتير الأدب.[72]

بل لعل أبا العلاء جسم هذه الحقيقة في محاورته مع تلميذه الخطيب التبريزي (ت 502 هـ) الذي قرأ عليه اصلاح المنطق لابن السكيت وطالبه بسنده متصلا فقال له أبو العلاء: ان أردت الدراية فخذ عني ولا تتعد وان قصدت الرواية فعليك بما عند غيري. ويعلق القفطي على ذلك قائلا: وهذا القول من أبي العلاء يشعر أنه قد وجد من نفسه قوة على تصحيح اللغة كما وجدها ابن السكيت مصنف الاصلاح وربما أحس من نفسه أوفر من ذلك لأن ابن السكيت لم يصادف اللغة منقحة مؤلفة قد تداولها العلماء قبله وصنفوا فيها وأكثروا كما وجدها أبو العلاء في زمانه.[73]

ولا ينبغي أن نهمل الا شارة الى أن عامة من ترجموا لأبي العلاء من القدماء نعتوه بـ «اللغوي الشاعر»

ولعل القارىء يجد فيما قيدناه هنا من شهادات القدماء وما قاله المحدثون[74] وما أثبتناه من نصوص ووقائع تفسير هذه الظاهرة التي تسيطر على أبي العلاء في أماليه ومصنفاته، وما يتسم به أسلوبه من خصائص فريدة. ولعل درج مجمل الاراء النحوية واللغوية التي اختارها أبو العلاء وآثرها في رسالة الغفران يتمم الصورة التي تسعى هذه المحاولة المتواضعة الى ابرازها وبيانها.

في النحو والصرف:

1- يختار أبو العلاء في المعطوف على المجرور بحرف جر زائد أن يعطف على الموقع لا على اللفظ ما لم يكرر الحرف ثانية.

يسأل ابن القارح النابغة الجعدي قائلا: فكيف تنشد قولك:

وليس بمعروف لنا أن نردها صحاحاً ولا مستنكر أن تعقرا

أتقول: ولا مستنكر أم مستنكراً؟ فيقول الجعدي: بل مستنكراً.

فيقول الشيخ: فان أنشد منشد: مستنكر ما تصنع به؟ فيقول: أزجره وأزبره، نطق بأمر لا يخبره، فيقول الشيخ - طول الله له أمد البقاء - انا لله وانا اليه راجعون، ما أرى سيبويه الا وهم في هذا البيت، لأن أبا ليلى أدرك جاهلية واسلاما، وغذي بالفصاحة غلاما.[75]

ومعلوم أن سيبويه والمبرد يرويان البيت بالرفع، واجازفيه سيبويه والأخفش الجر أيضاً ومنعه المبرد.[76]

ولا محالة أن أبا العلاء هنا ينظر الى قول عقيبة الأسدي الذي جاء برواية النحويين

معاوي اننا بشر فأسجح فلسنا بالجبال ولا الحديدا[77]

ويلاحظ أن رواية القصيدة في الخزانة بنصب مستنكر.[78]

2- يسأل ابن القارح لبيداً عن قوله في المعلقة:

ترّاك أمكنة اذا لم أرضها
أو يرتبطْ بعضَ النفوس حمامُها

هل مقصدك: اذا لم أرضها أو يرتبط، فيكون: لم يرتبط؟ أم غرضك أترك المنازل اذا لم أرضها، فيكون يرتبط كالمحمول على قولك: تراك أمكنة؟ فيقول لبيد: الوجه الأول أردت.[79]

والواضح أن أبا العلاء يختار هنا في الفعل الجزم عطفاً على لم أرضها، والمعنى: اذا لم أرضها واذا لم يرتبط بعض النفوس حماسها، وهو كما يقول ابن النحاس: أجود الأقوال.[80] وهو بهذا يتجنب حمل البيت على الضرورة، ويتجنب ما تأوله به بعض المعربين حين قالوا: ان الفعل في موضوع رفع الا أنه أسكنه لأنه رد الفعل الى أصله، أو أن يرتبط في موضع نصب ومعنى «أو» «الا أن» وسكن الفعل لأنه رده الى أصله وهو الاسكان.[81]

وواضح ما في هذا الوجه من كلفة أيسر منها القول بالاسكان للضرورة كما يرى بعض أهل الاعراب.

3- في قوله تعالى: قال بلى، ولكن ليطمئن قلبي. البقرة (260) يرى أبو العلاء أن يطمئن يصح فيها وجه آخر غير النصب باللام، وهو أن تكون في موضع جزم بلام الأمر، ويكون مخرج الكلام مخرج الدعاء، كما يقال: يارب اغفر لي.[82]

4- يرى أبو العلاء أن تسكين الفتحة في عين الثلاثي اسما كان أو فعلا ليس ضرورة، وانما هو شاذ على نحو ما جاء في شعر الأخطل:

وما كل مغبون اذا سَلْف صفقةً
براجع ما قد فاته برداد

وقوله الآخر.

وقالوا: ترابِّي، فقلت: صدقتم
أبي من تراب خلقه الله آدما

وغيره يرى أن ذلك ضرورة ولا فرق بين أن تكون الحركة المحذوفة فتحة أو كسرة أو ضمة، مع أن الفتحة خفيفة فهي لا تستثقل[83]

5 - **يختار أبو العلاء خفض البياض في بيت امرىء القيس:**

كبكر المقاناة البياض بصفرة
غذاها نميرُ الماء غير محلّلِ

وذهب الشراح الى جواز الضم فيه على أنه نائب عن الفاعل، والنصب على التمييز، والجر على الاضافة. [84] ولكن أبا العلاء **لم يرتض** النصب ولا الرفع فيه كما يظهر من تعقيبه على هذه الوجوه بقوله: لو شرحت لك ما قال النحويون في ذلك لعجبت. [85]

6 - أجاز أبو العلاء النصب في شمطاء من قول عمرو بن كلثوم

فما وجدت كوجدي أمّ سقب
أضلته فرجعت الحنينا
ولا شمطاء لم يترك شقاها
لها من تسعة الا جنينا

وتوجيه النصب عنده أن يكون بفعل مضمر، كأنه قال: ولا أذكر شمطاء، أي أن حنينا شديد، أو على تقدير: ولا تنس شمطاء، أو نحو ذلك من الأفعال وقد يكون «ولا» كلمة واحدة وهي فعل ماض من ولاه المطر اذا سقاه السقية الثانية، أي أن هذا الحنين اتفق مع حنيني، فكأنه قد صار له ولياً، أو يكون ولى، بالألف بدل الياء على اللغة الطائية [86].

وانما اختار أبو العلاء هذه التوجيهات المتكلفة لتفسير النصب في شمطاء، وهو وجه ضعيف لاشك لأن أحد أدباء بغداد سئل عن جواز النصب فلم يجب بشيء، ولعل ذلك حدث أثناء اقامة أبي العلاء ببغداد، وطاب له أن يظهر براعته في تفسير وجوه الاعراب المحتملة ولو على بعد. وهو لاشك ليس اختياراً له في ضبط «شمطاء» التى رويت مرفوعة.

7 - **يرجح أبو العلاء تبعاً للكوفيين نصب «أحضر» في بيت طرفة:**

الا أيهذا الزاجري أحضر الوغى
وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدي

يقول: وكان الكوفيون ينصبون أحضر بالحرف المقدر ويقوي ذلك: وأن أشهد اللذات، فجئت (الخطاب لطرفة) بأن، وليس هذا بأبعد من قوله:

مشائيمُ ليسوا مصلحين قبيلة
ولا ناعبٍ الا ببين غرابُها

وقد حكى المازني عن علي بن قطرب أنه سمع أباه قطرباً يحكي عن بعض العرب: أحضر. اهـ [87]

والمعروف أن سيبويه والبصريين يمنعون ذلك بذريعة أن فيه اضمار العامل وهو حرف لا يتصرف وابقاء عمله. [88]

8 - **يختار أبو العلاء موافقاً المبرد نصب يداه في قول أوس بن حجر يصف حماراً يطارد أتاناً:**

تواهق رجلاها يداه ورأسه
لها قتبٌ خلف الحقيبة رادف

ويقول مخاطباً أوس على لسان ابن القارح: فاني لا أختار أن ترفع الرجلان واليدان ولم تدع الى ذلك ضرورة لأنك لو قلت: تواهق رجليها يداه، لم يزغ الوزن، ولعلك ان صح قولك لذلك أن تكون طلبت المشاكهة - أي المناسبة، وهذا المذهب يقوى اذا روي يداها، بالاضافة الى المؤنث.

فأمّا في حال الاضافة الى ضمير المذكر فلا قوة له [89] **ورواية سيبويه للبيت برفع «يداها» بالتأنيث، على المعنى، لأن المواهقة - أي الموافقة في السير والتباري فيه - تكون من اليدين كما تكون من الرجلين، وكذا تأوله ابن جني فوافقت روايته رواية سيبويه** [90]

ولكن المبرد يقول: فمن أنشده برفع اليدين فقد أخطأ، لأن الكلام لم يستغن ولو جاز لجاز: ضاربَ عبدُالله زيدٌ، لأن من كل واحد منهما ضرباً [91]

في اللغة:

1 - يرى أبو العلاء أن الزبرجد من الزبرج، الذي هو السحاب الرقيق فيه حمرة أو هو الزينة من وشي ونحوه. وأن الدال زيدت كما زيدت في صلخدم (الشديد من الابل).

وهذا لايقبله البصريون لأن الدال عندهم ليست من حروف الزيادة. ولا ندري لماذا؟ فحروفه كلها أصول [92]

2 - يرى أبو العلاء أن تشديد الغُثاء في بيت امرىء القيس:

كأن ذرى رأس المجيمر غدوةً
من السيل والغثّاء فلكةُ مغزلِ

خطأ، وأن قبول الزحاف مع التخفيف أولى من التشديد الذي لا أصل له في اللغة[93]

كما يرى أن تشديد «نضت» في قول امرىء القيس:

فجئت وقد نضت لنوم ثيابها
لدى الستر الالبسة المتفضل

ضعيف، والأولى التخفيف، وليس الزحاف فيه بمكروه[94]

3 ـ أجاز أبو العلاء وقوع أرعد وأبرق في التهديد والوعيد، وكان الأصمعي ينكره، وقد مر تفصيله.

4 ـ يرجح أبو العلاء تبعاً للكوفيين أن إنسان مشتق من النسيان، ودليله تصغيرهم إياه على أنيسيان، وجمعه على أناس، وهو منقول عن ابن عباس. ويتوقف عن قبول رأي البصريين في أنه مشتق من الانس.[95]

ولاخفاء في أن اختيار أبي العلاء هنا لمذهب الكوفيين ـ على بعده يتفق مع مذهبه في النظر الى الناس وايثاره العزلة والتوحد لأنه لايرى فيهم أنيساً، قال:

بعدي من الناس برء من سقامهم
وقربهم للحجى والدين أدواء[96]

وقال:

وأرى التوحد في حياتك نعمةً
فإن استطعت بلوغه فتوحّد[97]

فهو هنا ينساق مع فلسفته في الناس ولايعنيه أن يكون الاشتقاق بعيداً.

ـ يرى أبو العلاء أن آل (أهل) أصلها من آل يؤول اذا رجع، فكان أهل الرجل يرجعون اليه أويرجع اليهم. وليس هذا ما يراه بعض اللغويين ممن ذهبوا الى أن أصلها أهل فأبدلت الهاء همزة ثم أبدلت الهمزة ألفاً فصارت آل (98) وأقول ان هذا مجمل ما تحصل لدي من آراء واضحة لأبي العلاء في رسالة الغفران في أمور اللغة والنحو والصرف، وقد أضربت عن ايراد بعض المسائل التي لا تتضح فيها جهود أبي العلاء ولا تكشف عن دوره في توجيه هذه المسائل رفضا أو اقراراً، وعسى أن أكون قد وفقت في مسعاي إلى دراسة هذا الرجل الفذ في تاريخنا اللغوي والفكري.

أهم مراجع البحث ومصادره:

1 ـ ابن الطراوة النحوي ـ دعياد الثبيتي ـ مطبوعات نادي الطائف ـ الطائف 1983

2 ـ أبو العلاء اللغوي ـ د. محمد توفيق رفعة ـ بحث في مجلة الهلال جـ 8 ـ السنة 46 حزيران ـ 1938

3 ـ أبوالعلاء ناقداً ـ وليد محمود خالص ـ وزارة الثقافة ـ بغداد ـ 1982

4 ـ أبو العلاء المعري وعلم النحو ـ ابراهيم مصطفى ـ بحث لمناسبة الذكرى الألفية للمعري مجلة مجمع اللغة العربية ـ القاهرة

5 ـ الاشتقاق لابن دريد ـ ت عبدالسلام هارون ـ ط 2 بيروت 1979

6 ـ الاقناع في القراءات السبع ـ لأبي جعفر بن الباذش ـ ت د. عبدالمجيد قطامش جامعة أم القرى ـ مكة المكرمة 1403 هـ

7 ـ تعريف القدماء بأبي العلاء ـ لجنة من الأساتذة ـ مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية لسنة 1944

8 ـ خزانة الأدب لعبدالقادر البغدادي ـ مصورة عن طبعة بولاق

9 ـ الخصائص لابن جني ـ ت محمد علي النجار ـ دار الكتب المصرية 1952

10 ـ ديوان عدي بن زيد ـ ت محمد جبار المعيد ـ وزارة الثقافة ـ بغداد 1965

11 ـ رسالة الصاهل والشاحج ـ لأبي العلاء المعري ـ ت بنت الشاطيء ـ ط 1 دار المعارف بمصر 1975

12 ـ رسالة الغفران لأبي العلاء المعري ـ ت بنت الشاطيء ط 6 ـ دار المعارف بمصر 1977

13 ـ رسالة الملائكة لأبي العلاء المعري ـ ت محمد سليم الجندي ـ المكتب التجاري بيروت بدون تاريخ

14 ـ الزاهر لأبي بكر بن الأنباري ـ ت د. حاتم الضامن ـ وزارة الثقافة بغداد 1973

15 ـ شرح ديوان الحلاج ـ د. مصطفى الشيبي ـ مكتبة النهضة ـ بيروت ـ 1974

16 ـ شرح القصائد التسع لابن النحاس ـ ت أحمد خطاب عمر ـ وزارة الثقافة ـ بغداد ـ 1973

17 ـ ضرائر الشعر لابن عصفور ـ ت السيد ابراهيم محمد ـ ط 2 ـ دار الأندلس ـ بيروت ـ 1982

18 الغفران ـ دراسة حول رسالة الغفران ـ د. بنت الشاطيء ـ ط ـ دار المعارف بمصر

19 ـ فعلت وأفعلت لأبي حاتم السجستاني ـ ت د. خليل العطية ـ مطبعة جامعة البصرة ـ 1979

20 ـ كتاب سيبويه ـ مصورة عن طبعة بولاق أخرجتها مكتبة المثنى ببغداد
21 ـ اللهجات العربية ـ د. علم الدين الجندي ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ـ 1978
22 ـ المحتسب لابن جني ـ ت علي النجدي ورفاقه ـ المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية ـ القاهرة ـ 1969
23 ـ المقتضب للمبرد ـ ت محمد عبدالخالق عضيمة ـ المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية ـ القاهرة
24 ـ مايجوز للشاعر في الضرورة للقزاز القيرواني ـ ت المنجي الكعبي ـ الدار التونسية للنشر ـ 1971
25 ـ المعري ذلك المجهول ـ عبدالله العلايلي ط2 ـ الأهلية للنشر والتوزيع ـ بيروت ـ 1981
26 ـ شرح جمل الزجاجي لابن عصفور ـ ت د. صاحب أبو جناح ـ وزارة الأوقاف ـ بغداد ـ 1980

الهوامش :

---

(1) الغفران لبنت الشاطيء، 196
(2) المرجع السابق 196
(3) الانصاف والتحري لابن العديم (ضمن تعريف القدماء 569)
(4) نفس المرجع 485
(5) عبث الوليد 528
(6) رسالة الملائكة 232
(7) أبو العلاء اللغوي، مقال لمحمد توفيق رفعة، مجلة الهلال المصرية حـ 8 السنة 46 ص 853
(8) المرجع السابق 851
(9) السمعاني (ضمن كتاب تعريف القدماء بأبي العلاء: 15) 536
(10) ياقوت الحموي: معجم الأدباء 3/108
(11) يتضح هذا عند نفر ممن أوردوا ترجمته أو تعرضوا لسيرته وآثاره.
(12) الغفران، لبنت الشاطيء 224
(13) أبو العلاء المعري وعلم النحو: ابراهيم مصطفى (بحث للذكرى الألفية لأبي العلاء)
(14) أبو العلاء المعري ناقداً، وليد محمود خالص: 220
(15) الزاهر للأنباري 12/118، 259، 341 والمحتسب لابن جني 1/139
(16) فعلت وأفعلت لأبي حاتم: 110
(17) الاشتقاق 18
(18) الجوهري: الصحاح مادة «غار»
(19) المحتسب 1/139.
(20) رسالة الغفران 179
(21) الخصائص 3/293
(22) فعلت وأفعلت 172، مجالس العلماء للزجاجي 141، الخصائص 3/293
(23) رسالة الغفران 355
(24) الكتاب 1/70 وديوان عدي 84 وروايته: لك فاعلم، ولا شاهد فيها.
(25) اصلاح الخلل 96، شرح الجمل لابن عصفور 1/159، شرح الاشموني 1/169
(26) رسالة الغفران 191 وانظر الرد على النحاة لابن مضاء 121
(27) رسالة الغفران 363 وانظر معجم الأدباء 3/103 ط مرجليوث، وطبقات السبكي 2/146
(28) الكتاب 2/297
(29) الخصائص 1/72
(30) الخصائص 3/96، وضرائر ابن عصفور 93 وشرح الجمل له: 2/583
(31) الكامل 1/244، وضرائر ابن عصفور 95
(32) اصلاح المنطق 245 وانظر الخزانة 3/530
(33) الديوان، بتحقيق أبي الفضل ابراهيم ط 3/1221
(34) الخصائص 1/75، 2/340
(35) المحتسب 1/110
(36) رسالة الغفران 369 وانظر أيضاً رسالة الصاهل والشاحج لأبي العلاء 460
(37) الاقناع في القراءات السبع 485، وقد عقد لذلك باباً عنوانه (اختلاس الحركات واسكانها)
(38) الخصائص 1/74 وضرائر ابن عصفور 93
(39) المحتسب 1/109، 111
(40) ضرائر ابن عصفور 95
(41) رسالة الغفران 254
(42) شرح الرضي على الكافية 1/116 والخزانة 1/227
(43) يقول ابن الطراوة في كتابه الافصاح: ولكنه (الفارسي) أثبت في باب ان بيتاً قيده محرفاً وأتبعه تفسيراً مموهاً مزخرفاً، الخوض فيه تضييع الزمان واخلال بالقرائح والأذهان، وخالف الجمهور في رفع ما نصبوا. ابن الطراوة النحوي 223 وانظر الايضاح للفارسي 123 والخزانة 4/390
(44) رسالة الغفران 254
(45) النوادر لأبي زيد 97، وفي الخصائص 1/332 أن رواية الكوفيين باسكان الياء.
(46) رسالة الغفران 217
(47) رسالة الغفران 255
(48) عبدالله العلايلي: المعري ذلك المجهول ط 2 ص 26، 106
(49) فاطر 43، وانظر الاقناع 490، 741 والغفران 368
(50) الأنعام 96
(51) الجامع لأحكام القرآن للقرطبي 7/45

(52) آل عمران 41

(53) النساء 1 وانظر الاقناع 627

(54) ابراهيم 22 وانظر الاقناع 677

(55) رسالة الغفران 368

(56) شرح ديوان الحلاج 315

(57) معاني القرآن للفراء 2/75 والمحتسب 2/49 والخزانة 2/258 واللهجات العربية 1/187

(58) الديوان 70، وفي رواية: وأنا ذوغنى، ولا شاهد فيها.

(59) رسالة الغفران 190

(60) رسالة الغفران 375

(61) رسالة الغفران 375

(62) نفسه 154

(63) رسالة الغفران 556

(64)نفسه 571

(65) نفسه 132

(66) المعري ذلك المجهول: 63

(67) انظر الأخبار في هذه القضية مجموعة في ابن العديم: الانصاف والتحري (ضمن تعريف القدماء 551)

(68) العلايلي: المعري ذلك المجهول 37

(69) رسالة الصاهل والشاحج: 496

(70) المصدر السابق ص 145 وما بعدها

(71) تعريف القدماء 119 ورسائل المعري السلفية

(72) تعريف القدماء 370 وسر الفصاحة 160

(73) تعريف القدماء 51 وانظر إنباه الرواة ج1

(74) انظر رأي طه حسين في مقدمة تعريف القدماء ص ب

(75) رسالة الغفران 210

(76) الكتاب 1/32 والمقتضب 4/194 والخزانة 1/513

(77) الكتاب 1/34، المقتضب 2/338، 4/112، الخزانة 1/343

(78) الخزانة 1/513

(79) رسالة الغفران 216

(80) شرح القصائد التسع 417، الديوان 228

(81) ضرائر ابن عصفور 90 وانظر الخصائص 1/74، 2/317 وشرح الجمل 2/584

(82) رسالة الغفران 282

(83) رسالة الغفران 311، وانظر الخصائص 2/338 وضرائر ابن عصفور 84 والقزاز 82

(84) شرح التسع 154 وشرح العشر 48

(85) رسالة الغفران 314

(86) رسالة الغفران 331، وانظر الابدال لأبي الطيب 2/494 وشرح التسع 627

(87) رسالة الغفران 337

(88) الكتاب 1/454 والمقتضب 2/85 وشرح التسع 264 والخزانة 1/57

(89) رسالة الغفران 341

(90) الكتاب 1/145، الخصائص 2/425، الديوان 63

(91) المقتضب 3/285 وانظر المخصص 7/113

(92) رسالة الغفران 245 وانظر الكتاب 2/341

(93) رسالة الغفران 315 وشرح التسع 198

(94) نفسه 315 وشرح التسع 132

(95) رسالة الغفران 361، وانظر الكتاب 1/322 المقتضب 1/33 والانصاف مسألة 117

(96) اللزوميات 1/56

(97) اللزوميات 2/87

(98) رسالة الغفران 417

حسن احمد العاني

أوليات امرأة لم تمت بعد

كل الأوقات . . . لم يكن هناك زمن محدد، عند الفجر، وفي ليالي الشتاء الباردة . . ان ذاكرتي تؤكد لي الآن قضية أساسية، حين أكون في البيت يرن الهاتف، فقط حين اكون، أنا رجل أعيش وحيداً بين أسرتي، ليس هذا من الاسرار، بيتنا كبير جداً واسرتنا كبيرة جداً، واحد عشرون إنساناً في بيت واحد، وأنا رجل أبدو إلى حدٍ ما في نظرهم، وإلى حد أعظم في نظر نفسي، غريباً، لهذا كانت لي في الطابق العلوي غرفة صغيرة بلا شمس أو هواء، لم يكن ذلك يضايقني رغم إصرار أبي مرات عديدة لهدم الجهة الغربية من الغرفة ووضع نافذة كبيرة.

وفي الصيف كذلك وأماسي الربيع الجميلة يرن الهاتف، وأكون بمحض الصدفة قريباً، على وجه الدقة كنت أحتال على الصدفة، لأنني اكون طيلة الوقت مشدوداً إلى الطاولة الصغيرة التي ينتصب الهاتف فوقها، وحين أزعم ان ذلك لم يضايقني فهذا حقيقي، ولكن السبب غير واضح بالنسبة لأسرتي، فأنا لا أذهب إلى غرفتي إلا عرضاً حين أستبدل قميصي أو حذائي مثلاً، وبما أن ملابسي معدودة فهذا يعني انني هجرت الغرفة منذ سبع سنوات تماماً، ولما كان من طبعي تأشير التواريخ/ هذه عادة احترمها/ فان تقديراتي ليست خاطئة، ففي العشرين من نيسان القادم تكون قد مضت بالتمام سبع سنوات على أول نداء هاتفي، وكان الكثير من أصدقائي المقربين يخفون شكوكهم حين أقول لهم أن بأمكاني تمييز رنة الهاتف التي تخصني، إعتبروا ذلك من باب المبالغة، أو حالة لا تخلو من جنون، فقد إحتفظت بقضية مهمة لم اذكرها لهم أبداً، وهي انني طيلة هذه السنوات لم أنم في غرفتي، وانني لم اغادر منضدة الهاتف الصغيرة في اي وقت من الأوقات، كما أخفيت عنهم ماهو أهم فعلاً، فقد إمتنع جميع الناس الخارجيين من أصدقاء أسرتنا بما فيهم أصدقائي المقربون عن الأتصال ببيتنا هاتفياً، لأن السماعة مرفوعة دائما، في أي وقت من الأوقات، أماسي الشتاء الباردة وليالي الربيع العذبة وأوقات الصباح والظهيرة.

الححت عليها حد الحزن أن تقول كلمة واحدة، مع السلامة مثلاً، لم أجرؤ ان استعير عبارة شعرية مفجعة في العادة فأطلب منها أن تقول، وداعاً، والذي حصل كان بسيطاً للغاية، ليست هناك تعقيدات، ففي العشرين من نيسان قبل سبع سنوات كنت متهيئاً لمغادرة البيت، لم تكن عندي قرارات واضحة في الغالب، أركب أول سيارة قادمة وأنزل في اي مكان أشعر فيه بالملل من الجلوس قرب النافذة ومراقبة الأشجار والباعة وحركة الناس، احياناً كنت أعود بنفس السيارة إلى البيت وأنام منذ الساعة الخامسة عصراً حتى صباح اليوم الثاني، وأحياناً كنت أنسى، أنا بالمناسبة شديد النسيان، فلا أعود إلى البيت طوال الليل، وأذهب منذ الصباح الباكر إلى مقر عملي، وفي كل المرات التي أعود فيها أولا أعود لم أشعر بأنحياز معين تجاه تمضية الوقت، ليس هناك ما أفضله بين النوم في الساعة الخامسة عصراً أو التجوال في الشوارع طوال الليل، ولم يتولد عندي شعور واضح بالفرح أو الأمتعاض من التعامل مع الزمن، كنت فقط أتصرف بشكل من الأشكال حين أكون في الشارع دون قصد أو دوافع مسبقة، وحتى اكون صادقاً اكثر، يحدث ان أبقى في غرفتي إسبوعين أو ثلاثة أقرأ أو أستمع إلى الراديو، دون ان ينتابني الأحساس بالفرح أو الأمتعاض، وهذا كفيل بتفسير المعنى الكبير لأن اعيش وحيداً، فكثير من زملائي في العمل يتحدثون عن علاقات متعددة، واحياناً يرسم بعضهم صورة عذبة ورقيقة، حتى ان احدهم حاول مرة إقناعي بشتى الوسائل، ان اعظم لذة يصل إليها الرجل في العشق تكمن في مقدار الألم الذي يعاني منه إذا

غضبت حبيبته أو أغلقت الهاتف في وجهه أو قررتِ الزواج المبكر من غيره، لكن دون فائدة، كيف يريدون مني تصديق كل هذه الوقائع وأنا لم أتعرف على امرأة واحدة، الحقيقة تعرفت على نساء كثيرات في حياتي، ولكن ليس بالصورة التي يتحدث عنها زملائي.. فأنا لم أبكِ أو أتألم مرة واحدة إطلاقاً، إذ لم تغضب مني امرأة أو تغلق الهاتف، كما ان جميع من تعرفت عليهن قررن الزواج المبكر من غيري دون ان يثير ذلك لدي امتعاضاً أو ردّ فعل من اي نوع، إن هذا طبيعي جداً وهو يضحك أخبرني زميلي مادمتَ لم تربط بعلاقة مع أية واحدة منهن، وهذا هو التفسير الوحيد فيما أظن لمعنى ان اكون غريباً، وكان جميع المقربين من أصدقائي ينصحني بالمحاولة... أنا أجهل كيف يحاول المرء اقامة علاقة مع إمرأة معينة ثم يقرر الزواج منها أو تقرر هجره وغلق سماعة الهاتف في وجهه.. وبما انني كنت اقرب الموجودين في البيت إلى المنضدة اضطررت إلى رفع السماعة وأنا متهيء وكان الوقت عصراً بالطبع، الحقيقة كان الوقت أول الليل، فقد تأخرت ذلك اليوم في البحث عن اوراق رسمية مهمة تتعلق بسفري إلى الخارج لأكمال دراستي العليا ولكنني لم اعثر عليها، ولهذا تأخرت وقررتُ عدم السفر، لان إعداد اوراق رسمية جديدة يتعبني كثيراً، وقد فاجأتني لهجتها، كان صوت إمرأة، بعض الناس يعرفون بعض الناس من ضحكتهم أو وقع أقدامهم ويستطيعون بسهولة التفريق بين صوت الرجل والرجل والمرأة والمرأة، انا لا أُجيد كل هذه الأشياء، ما أستطيع عمله، انني في اغلب المرات أنجح في تمييز صوت الرجل من المرأة، فقد كانت لهجتها طرية ولكنها صارمة وهي تفاجئني ان لا أسألها من الآن العشرين من نيسان قبل سبع سنوات عن إسمها أو عنوانها، وقالت لي:

أرجوكَ من الآن ان تسمع فقط، ولهذا خمنتُ عشرات الأماكن والأسماء التي يمكن ان تكون هي أولا تكون، ولكنني لم أيأس، حاولت كثيراً، نحن الرجال، أو أكون أنا الوحيد الذي يتصف بهذه الصفة، يهمنا أن نعرف إسم المرأة اكثر من أي شيء آخر فيها.. فأشعرتْني صرامتُها في أول نداء، انها ستغلق السماعة ولن تتصل ثانية، وقالت لي: أنت ترتدي بدلة صيفية وتستعد لمغادرة البيت بعد أن بحثت طويلاً عن اوراق سفرك فلم تجدها، انصحك بالأسراع لأعداد اوراق بديلة، فهذا هو الحل الوحيد الذي يُبعدك عني، فضحكتُ عالياً وقلتُ لها: من أنتِ؟ أنا لم أعرف سوى صوتكِ بعد، وضحكتُ ثانية فلم تعرني إهتماماً وأخبرتني ان الجو في الخارج سيكون بارداً هذا المساء وسأضطر للعودة سريعاً إلى البيت تجنباً للبرد، هي التي أخبرتني ثم قالت لي بتلك اللهجة الصارمة، الحقيقة كانت واثقة أيضاً: سأكون بانتظارك.... فهتفتُ بفرح/ هذه اول مرة في حياتي أشعر فيها بأنحياز لأحساس معين، لعلني كنتُ مأخوذاً بالدهشة/ أين؟.. كررتُ سؤالي فضحكتْ بطراوة وقالت: في اي مكان تذهب إليه، وسأتصل بك حين تقرر البقاء في البيت.

فشلتْ كل محاولاتي، ليست محاولات بقدر ماهي توسلات في معرفة مكانها.. أين بأمكاني رؤيتها؟ وسمعتُ طقطقة السماعة تُغلق..

لعبة قذرة يمارسها أحد أصدقائي معي قلت لنفسي، وإلا فمن يعرف هذه الخصوصيات، ولكن بادرني سؤال ذكي، احياناً ابادر نفسي باسئلة مخيفة فأهرب من الأجابة عليها، من يدري انني كنت قبل قليل أبحث عن أوراقي؟ وحيداً كنتُ في غرفتي، هل أحد من أفراد أُسرتنا يتلصص ثم يلعب هذه اللعبة؟ لعله على حق.. فأنا كسول ومهمل حتى في تقرير مصيري.

في ذلك البدء الليلي من نيسان قبل سبع سنوات أقنعت نفسي بشكل من الأشكال، لا أدري كيف، وغادرت البيت محاولاً نسيان الحادث بأكمله، لم أصل موقف الباص حتى بادرتني فكرة، إعتبرتها رائعة يومها، فقررت العودة إلى غرفتي محاولاً إكتشاف من يقف وراء المكالمة من أفراد أُسرتنا، وقبل أن أصل السُّلم رنّ الهاتف فتسمرت في مكاني، شعرت حقيقة بالخوف، سمعتُ أُمي تطلبني، إذن النداء لي، ربما كان أحد أصدقائي، في محاولة للتحرر من خوفي فكرتُ.

لا تتعب افكارك... داهمني نفس الصوت النسائي.. هذه ليست لعبة، على أية حال يا..... إنها تعرف حتى أسمي، لحظتها شعرتُ انها تُذكِّرُني باسمي. لا أدري لماذا إنتابني هذا الاحساس بأنني أسمع إسمي لأول مرة، حسناً فعلت حين وصلت إلى موقف الباص ورجعت لتكتشف من يتآمر عليك، كان الجو بارداً كما أخبرتُكَ، صدقني لا أحد يتآمر عليك، تناول عشاءكَ الآن وسأتصل بك فيما بعد، وحين سمعتُ طقطقة السماعة تُغلق، إنتبهتُ إلى انني كنتُ اصرخ بأعلى صوتي

محاولاً أن أعرف من تكون . . . ولكنها لم تعرني بالاً .

أرتديت «بجامتي» وحاولت النوم أو القراءة لم أستطع، ولم تكن لي شهية للطعام، كانت أفكاري متداخلة ضائعة حين رنّ الهاتف من جديد فقفزتُ وسط دهشة الجميع . . . اطلب منك ان تهدأ فاجأني صوتها، سأمتنع عن المكالمة إذا لم تتناول طعام العشاء، إهدأ الآن وسأتصل بك فيما بعد، وبالمناسبة فهذه «البجاما» لا تعجبني، إنها لا تناسبك . . في الحادية عشرة ليلاً إلتقينا على الأسلاك وكان مطلوباً مني ان اسمع فقط، في الساعة الرابعة فجراً قالت لي: عليك ان تذهب الآن إلى فراشك، في الساعة الخامسة فجراً إلتقينا على الهاتف وقالت لي بلهجة صارمة: سأغضب ولن أتصل بك ثانية إذا لم تنم بعد خمس دقائق، ونمتُ بعد خمس دقائق، دون أن أسالها أو أسأل نفسي مرة واحدة: وإذا لم تتصل . . ماذا يحدث؟ وطيلة وجودي في مقر عملي افتقدت صوتها، وقت العصر أخبرتني، ان ثمة خطأ في حياتي يجب تجاوزه، عليك أن تتخذ موقفاً قالتها بلغة أستاذية حكيمة، ليس من المعقول أن تغادر البيت وتتجول في الطرقات بلا هدف، في الثانية بعد منتصف الليل قالت لي سأرسل لك مجموعة رائعة من التسجيلات الموسيقية، لماذا لم أناقش أي شيء معها؟ لماذا كنت مستسلماً إلى هذا الحد؟ إن ما أود الأعتراف به الآن، وهو أمر مهم للغاية، انني كنتُ مقتنعاً تماماً، فلماذا اناقش قناعاتي أو أقف ضدها؟ وايقنتُ يوماً بعد آخر، أن ليس ثمة لعبة، هناك امرأة لا تريد أن تخبرني ماذا تريد . . . تعرف كل خصوصياتي، تعرف طفولتي تعرف، حتى مايدور في رأسي.

في كل الأوقات، ليالي الصيف والشتاء وصباحات الربيع وأمسيات الخريف الكئيبة، كانت تتحدث عني، معي كانت تتحدث عني، تعرف مما أعرف . . وتغيرتُ أنا تماماً خلال سبع سنوات، لم أتغير في الحقيقة ولكنني اكتشفتُ نفسي، ربما لم أكتشف نفسي أيضاً، لم أتغير في الحقيقة ولكنني اكتشفتُ نفسي، ربما لم اكتشف نفسي ايضاً، هذه المرأة كانت تكشفُ لي كل شيء فأجد أن ثلاثين عاماً من عمري كانت حلقات حلزونية فارغة تدور وتدور بنفس الأتجاه، ياللهول . . كيف كنتُ مخطئاً ضدي . . نعم بالتحديد، الخطأ الكبير كان ضدي دون غيري، من هي؟ من تكون هذه المرأة؟ سألتني مرة: والآن . . هل اكتشفت نفسك جيداً؟؟ فأجبتها بفرح لم استطع إخفاءه: لولاكِ لم اكتشف شيئاً . . فقالت لي بحزن قرأته في نبرات صوتها: ربما كان هذا صحيحا . . ولكن الذي لم تدركه بعد، ان الانسان الذي اكتشفناه سوية فيك هو الذي أبحث عنه، فأجبتها والفرح يتسلل واضحاً في نبراتِ صوتي: لم تسمحي لي طيلة الوقت بالحديث انها فرصتي لأعلن لك عن حبي، وان يوما يأتي لا اسمع صوتك فيه سأقطع شرياني، قاطعتني بغضب: لا . . أرجوك لا تفكر ان تحبني، وأنا مشدود اليك، لم يعد لي شيء، لا أصدقاء ولا نزهات ولا إهتمامات، عالمي أصبح محدوداً، ولكنني إخترته بارادتي وعشقته بكل عواطفي، فهدأ صوتها وكاد يقرب من الهمس: وأنا كذلك يجب أن اعترف لك، غير انني اعتقد، ان حبي أكبر وإرادتي في الأختيار كانت أعظم، وفجأة تغيرت نبرتها، أحسست الحزن فيها مجدداً، ثم إنتابها الغضب وبدأت تصرخ: لا . . لا . . أرجوك أنْ تحبني، فربما يقتلنا الحب . . . لماذا؟ سألتها مندهشاً فسمعتُ طقطقة السماعة.

حين رنّ الهاتف بعد اقل من نصف ثانية، كنتُ متلهفاً وخائفاً، كان الصمت يمتد بيننا على طول السلك الذي يفصلنا، في أي مكان هي، كم تبعد؟ ربما كانت في البيت المجاور، وربما كانت خارج هذا العالم كله، الححتُ عليها حدّ الحزن ان تقول كلمة واحدة، مع السلامة مثلاً، لم اجرؤ أن أستعير عبارة شعرية مفجعة في العادة فاطلب منها ان تقول وداعاً، حاولتُ وحاولت في كل المرات دون جدوى، قلت لها، وحدكِ من يعرفني، يعرف حتى مايدور في رأسي من افكار غريبة، ولابد أن اعترف لكِ الآن بسر خطير، فخلال سبع سنوات من الأصغاء، تحولتُ إلى دمية معلقة بخيوط خفية، وكنتِ المرأة المجهولة التي تحدد مسارات هذه الدمية، وفجأة كما ترين توقفت حركة الخيوط وأُسدلتِ الستارة وانفض الجمهور حين قررتِ بلا أسباب واضحة إنهاء المسرحية، ما أطلبه على وجه التحديد: ان تقطعي الخيوط أو تعودي إلى تحريكها، هل تعرفين، لقد قرأتُ منذ زمن بعيد، أو اكون قد فكرت بذلك، لا ادري، ان الخيط مع الزمن يصبح حياة الدمية، فلا تستطيع الأستغناء عنه، رغم كل ما تعانيه من متاعب، أنا الى حد ما أُشبه دمية معلقة بلا دور، لا يغادرها الخيط ولا يحركها، ولهذا يقتلها الصمت، ويمكن ان تموت واقفة على قدميها، صدقيني، جميع الرجال الذين وقفوا مثلي

هذا الزمن الطويل مصغين إلى هواتف حبيباتهم، دمى، ولكنهم سعداء رغم كل متاعبهم، لأن لهم دوراً معيناً، أما أنا فأشعر انني بلا دور ولا طعم. . . الحقيقة ان ما اردتُ قوله أو توضيحه لكِ هو غير هذا تماماً، فأنا سيء للغاية كما ترين في نقل افكاري، ارجوكِ قبول إعتذاري فأنا لم أعتدالحديث، كنتُ مصغياً، هذا كلام فائض، انت تعرفين كل هذا، وطوال أيام وشهور متواصلة كنتُ وحدي من يتحدث بأشياء لا قيمة لها مادامت تعرف وحدها دون نساء العالم ما يدور في رأسي من أفكار، ان عبارة وحدها دون نساء العالم ليس مبالغاً فيها، فأنا لا أُجيد المبالغة، ولكن دون جدوى، وقررتُ الصمت، لأن أصدقائي بلا إستثناء كانوا يكذبون، إذ ان اعظم لذة يحققها الرجل في العشق تكمن في مقدار العذاب الذي يعانيه إذا غضبت حبيبته أو أغلقت الهاتف في وجهه أو قررت الزواج المبكر من غيره، لم تكن كلمة صادقة، فهذه الحالة موت بطيء، لا معنى فيه للصبر أو البكاء، انا اعجب كيف يفكر أصدقائي، ولكن ربما كانوا على حق وأنا المخطىء الوحيد بينهم لأنني منذ طفولتي اكره عبارة الموت البطيء، رغم ان هذا الوصف «بطيء» لم أدركه أبداً إلا الآن، ولابد من الاعتراف أيضاً بأنني دون رجال العالم من يعرف ما يدور في رأس هذه المرأة المجهولة وماذا تريد وكيف تفكر وتأكل وتنام، وإنني قد مارست كذبة كبيرة مع نفسي حين وصفتُها في كل المرات «المجهولة» فسبع سنوات وأنا ملتصق بها في الليل والنهار والفصول الأربعة، جعلت حياتي إمتداداً لذلك الصوت الطري والصارم، وانها الآن تمارس معي على الطرف الآخر من الهاتف فيْ مكان ما حالة الموت البطيء، وانها تكره مثلي هذه الطريقة، ترعبها تماماً، ولكنها المرأة التي أعرف حتى تقاطيع كفيها وضمور أصابعها من لغة السنوات السبع / سأعترف بآخر أسراري، لم تكن سبع سنوات، فأنا أعشق صوتها منذ عشرين أو ثلاثين عاماً،

منذ طفولتي وانا مشدود إليها/ تعتقد ان الحب يقتلنا، فماذا يعني هذا القتل؟ معناه الموت الفوري وليس السريع، فكلمة الفوري تُشعرني بحرارة اكثر ووقع اكبر من كلمة السريع، وما لم أستطع فهمه، لماذا أقتنعت بحكاية القتل؟ ولهذا أفكر أحياناً انها تفضل استثمار الزمن. . فأنْ ننتهي خلال سنتين أو ثلاث، أنا وهي، عبر طريقتها المبتكرة للموت البطيء أفضل من نهاية محتومة في يوم واحد عبر طريقتي القديمة في الموت التقليدي. .

اعتذرتُ لها من جديد عن كل هذا الهذيان، قلت لها إعتبري كل هذه الأفكار التي طرحتها الآن مجرد محاولة يائسة للوصول إلى تفسير، وانني أشعر بالحمى. . ولكن ماالفائدة إذا كانت مصرة على الأصغاء فقط، وإذا كانت تعرف مسبقاً كل ما يدور في رأسي، هل ستعود مرة أُخرى إلى الحديث؟ قفز السؤال أمامي، احياناً أُبادر نفسي بأسئلة مذهلة أخاف الأجابة عليها. . . المنطق يؤكد لي انها لن تخرج عن صمتها، ولكن هاجساً خفيّاً في داخلي، يقول انها لن تحتمل الصمت اكثر مما إحتملتْ، ربما تتحدث من أجلي أنا الذي جازفتْ أمامه مرة واعلنت حبَّها. . لم احترم يوماً منطق الأشياء كما يُسمونه، أنا أُومن حدّ الشعوذة بهواجسي، لأنها لم تخطىء أبداً. . لا ادري. . ماعدت قادراً على التمييز، فربما اقول هذا إنحيازاً لرغباتي. . وإلا فكيف تستطيع إمرأة، إنسان من دم ولحم، التلاعب في حياتي أنا الذي أعشق صوتها. . أعبده وأنتظره. . كيف كيف. .؟ تداعت الأسئلة أمامي وكانت مصغية لصراخي، كيف قدّر لهذه المرأة ان تمنح حياتي طعماً لم أتذوق نكهته أبداً ثم تريد التخلي عني بهذه البساطة؟ هل كان ذلك خطئي حين وافقت على الأصغاء إليها وحين رضيت لنفسي أن اكون دمية؟ ولكن ما كان بمقدوري ان افعل سوى ذلك وأنا مهدد بأقفال السماعة؟! ومع ذلك كنت مخطئاً. . . لِتُغلِقَ الهاتف في وجهي. . فالعالم ليس عقيماً. . مئات النساء غيرها. . آه كم تتعبني هذه الحمى وأنا اكذب واكذب، اذ لا توجد إمرأة واحدة غيرها من بين كل نساء العالم تمنحني الدفء مثلها وتعرف أسراري وتعرف ما يدور في رأسي. . وظل الصمت يمتد على طول السلك، الححتُ عليها حد الحزن ان تقول كلمة واحدة، مع السلامة مثلًا، وكان بأمكاني ان اسمع ارتعاشة دموعها فوق خديها، وكان بأمكانها ان تسمع ارتعاشة دموعي بين شفتي، ورنّ الهاتف في كل الاوقات، ليالي الربيع وعواصف الخريف وثلوج الشمال وأماسي دجلة، كل مساء وكل فجر كنا نسمع حبات الدمع ترتعش ونقدس الصمت. . . .

— 6 شباط 1982 —



حالات من يحيى جواد

اختارها وقدم لها: عبدالمطلب محمود

هل كان (يحيى جواد) الفنان، النحات والرسام والخطاط المبدع، والقاص المتميز، يستشرف أبعاد سنواته اللاحقة، وما سيقاسيه من مصاعب في حياته، جراء مرض طاريء يصيب أطرافه بالشلل التام، ويفقده القدرة على الحركة، وهو الممتلىء حيوية ونشاطا في مختلف المجالات؟!

وهل كان يعرف أنه سيكون عليه ان يتحدى، ويعاند، ويكابر، من أجل أن يواصل حياته، ولو بصعوبة، من أجل الا ينهزم أمام الحياة، وامام ما ستفرضه عليه من وضع جسماني، يفوق التصور؟!

لقد أحب الحياة منذ قرأ «شيخ» همنغواي الذي يعاند البحر، ذلك الشيخ العجيب الذي شاء ان يتحدى قدره، وكاد ينهزم لولا مكابرته، وانسانيته الدافقة اللتان اوصلتاه الى الشاطيء بعد رحلة ممضة مضنية في عرض البحر- أحب هذا الفتى المديد القامة، الممتلىء الجسد، الممتلىء الرأس باسباب الثقافة الذاتية المتنوعة، التي انقاد اليها بحماس، قبل ان يستكمل دراسته المتوسطة، حتى اذا ما اشتد عليه المرض، وقاده قدره الى الشلل الكلي، وجد «شيخ» همنغواي يحرضه على التحدي، ليرفع ثلاثة من اصابع يده اليسرى فقط في وجه الحياة، يعاود فيها كتابة الأبجدية العربية من جديد، بشكل اقرب الى ما كانت عليه كتابته الجميلة، كونه واحدا من أبرز خطاطي الخمسينات والستينات في العراق، وليعيد ما انقطع من اواصر بينه وبين الرسم، بل وبين النحت على الخشب أيضا، ليشكل منه نماذج مجسدة لأفكاره واحلامه وتحدياته الكبيرة.

الا انني هنا، لن أطوف في عوالم (يحيى جواد) الفنان المتنوع، والقاص الذي كتب (أمعاء المدنية) أواخر الخمسينات لتضيف شكلا جديدا ومضامين مبتكرة الى القصة العراقية. كما لن أبحث في تفاصيل مجموعته القصصية (الرعب والرجال) ذات الأقاصيص الخمس الطويلة، التي رسمت لنا بدقة وبراعة حيوات أبطالها ووعيهم ورؤيتهم نحو الكون والأشياء.

فلقد شاءت الصدفة، أن يقتنع (يحيى جواد) بعد لأي، وأن يسلمني واحدا من دفاتره الكثيرة، التي ضمت ما يصر على تسميته «حالات ومواقف نفسية».. مع انها شعر حقيقي، منثورة وموزونة ومقفاة، شعر يسجل دقائق رحلته في مجاهل أعماقه «الداكنة» كما يسميها، و«لغة رموز فطرية وحوار سري» بينه وبين الحياة والعالم والمرض الذي ألم به، بينه وبين رؤاه وافكاره.

ومنذ (الحالة - 1 -) المؤرخة في 1954/1/6، وحتى هذه اللحظة، تبدو رؤى الشاعر يحيى جواد ومضامينه، ذات طابع مليء بالتحدي، بالأسئلة المهمومة. التي لا تعلن بسهولة نزوعها الفلسفي «الوجودي» تجاه الحياة، بل تترك القاريء يغوص معها في اسئلته الخاصة، المضافة، حتى تتكون منها جميعا الحالات والمواقف النفسية والفكرية، المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بكل ما في الكون، التي يجد الأنسان المعاصر نفسه في خضمها المتلاطم.

وبرغم تباين هذه الحالات والمواقف في الشكل أو في اجزاء معينة من المضمون، فأن ثمة خيطاً سرياً يجمعها كلها، **في ما أشرت اليه في بداية هذا الموضوع، أي خيط استشراف ما كان وما هو كائن، الى ما سيكون، وما سيحصل لاحقا، وما سيعانيه الفنان**

الشاعر يحيى جواد، وتلك رؤيا عجيبة فعلا، تؤكد صدق المعاناة وصدق الرصد والتسجيل، وهو ـ بلاشك ـ ناجم عن صدق التعامل مع الحياة والكون عموما، ومع الظروف الداخلية والخارجية، التي شكلت في نفس الشاعر الفنان وأعماقه منعطفات تجربته المنعكسة على ما كتب ورسم ونحت.

وقد لا اكون في ما اخترته من «حالات» هنا مصيباً، الا انني رأيت فيها، وسيرى معي القراء الكرام ايضا، انها نماذج تمثل الشاعر يحيى جواد، وتمثل الانسان المهموم بأسئلته وحياته وما استجد فيها من ظروف قبل أي شيء. ان هناك عدداً من الحالات كتبها الشاعر في كل من صوفيا وبغداد، اثناء تلقيه العلاج وبعد اصابته بالشلل وعودته الى العراق ثانية. فكيف صار وضع أعماقه وماذا ترك الشلل الجسماني الكلي على نفسيته وبالتالي ما الذي عكسه على علاقته بالاشياء والكائنات من حوله؟!

في (الحالة 19) يطلق الشاعر في الشطر الاول شبه آهة:

غريب.. ياجريح الحلم

الا أنه لا ينغمر في جرح حلمه وغربته بل يصر على ان يضع أفعالا مشاكسة للحالة التي صار عليها: «أطلقت ـ وانتصبت لأفتش ـ وارصد... الخ). فهذه الأفعال وما تضمنته معاني الأشطر الشعرية التي تتكون منها القصيدة، تؤكد الأحساس بالتفوق والمكابرة السابقة، حتى لكأن حالة الشلل لم تغير من روح الفنان والشاعر المبدع يحيى جواد شيئا. فهو يعرف ان أسرار الخلق (تيه») ترحل كل الأسرار، لكنها تبقى سراً خالدا لا يمكن ادراكه، والتي يبحث «عن الحوار الأخرس» في عينيها، لا تختلف عنه في شيء ازاء الكون، فاذا كان الشاعر مثلها:

أنا مثلك.. تركت الصدأ ينمو فوق اعشابي

فهي مثله، بل وربما كانت بفعل ضعفها البايولوجي أو النفسي، اكثر منه خسرانا ورضوخا امام الحياة، لأنها خسرت الصوت والصدى معا:

انت مثلي..

خسرت الصوت والصدى

وغفوت في مسار ضائع

غير ان الشاعر يبقى على شعوره بأنه قادر، اوما زال قادرا على فعل شيء لا تستطيعه هي، فهو يؤكد لها بنوع من العطف عليها، وليس العكس كما يفترض ان يكون عليه الحال، بأنه هو الذي سيبسط لها شريانه، واكثر من ذلك:

وأحرق لحواجزك الداكنه

أوراق ذاكرتي..

صحيح ان «حرق اوراق الذاكرة» أمر صعب ودليل قسوة، الا ان الشاعر يريد من تأكيد ذلك، التعبير عن عنفوانه في مجابهة الأمور الصعبة القاسية، وعن تمسكه بموقفه، لكي لا تتخذ من حالته الجسدية (الشلل) ذريعة لأبداء مشاعر أخرى كانت تخفيها من قبل وراء «الحواجز الداكنة».

أما في (الحالة 21) التي كتبها الشاعر الفنان يحيى جواد في صوفيا بتاريخ 26/10/1970 فهو يعكس أيضا شعوره العالي بالكبرياء والتحدي.

فهنا (يشاكس) الشاعر امرأة بلغارية ـ كما يبدو ـ تدعى (مالينا) كانت كما يظهر من خلال القصيدة، تحاول مواساته ورعايته والتخفيف من حالة الشلل التي اصابته. الا انه رغم ذلك يبدو مستخفاً بها، ولا اعني بها (مالينا) ذاتها، وانما مستخف بالحياة عموما، وينظر اليها نظرة وجودية، وبشيء غير قليل من العبث والسخرية. فالشاعر لا يشعر بالخيبة أو الضعف و(مالينا) تناديه، ونداؤها توأم لتخوم الصمت.. أو:

كأصداء الحزن في قبضة تهز بابا مهجورا

وانما يكون جوابه على ندائها، بأن يشرع لسطور ليلها قلاعه، وهو أيضا يجيبها:

«يوم عشقت غمزات النجيمات لقمر شرقيّ.

نثرت في واحات وهمكِ هياكلَ الدمى،

وارتعاشات القوارب الغارقه»

ورغم انه يرى في (مالينا) مجرد دمية وضياع، وهي رؤيته ذاتها للحال التي آل اليها مصيره ومستقبله، الا انه سرعان ما يجد في نفسه القدرة على تحدي هذا القدر، وبدلا من ان يعلن هزيمته أمامه، نراه يصرخ فيها:

خذي.. خذي الأسرارَ والرعشة

خذي.. شاهد عصرٍ خاسر

خذي . . واكتبي . . «مالينا» :
وجدنا دروب الله
موشومة على صدر نهرٍ جليديٍ
وكان هناك . . مفترقٌ
وكان هناك . . ريح . . وتيار!

هكذا، بقوة وعنفوان وصلابة، يصرخ الشاعر «كانت هناك ريح . . وتيار» وبالتأكيد فأن دلالة (الريح والتيار) واضحة تعني الكثير، سواء في مجال الصراع وعوامل الشد والجذب، أو في مجال التحدي والقدرة على الأفعال. ولو أخذنا (الحالة 24) المؤرخة في بغداد 1974/4/8، لأمكننا ملاحظة تصاعد حالة الشعور العميق بالقدرة والقوة والتحدي. فالقصيدة مكتوبة خلال مباشرة الشاعر عملية التدرب العنيد على استعادة مواقع أصابعه في الحياة.

وهنا أيضا، تبدو جمل القصيدة حادة، حاسمة، مليئة بمفردات وافعال الأرادة. ولكنه رغم ذلك يحاول ان يعطي القصيدة مسحة من التمني، لكنه ليس التمني المجرد القائم على الأوهام، بل التمني المرتبط بما كان عليه حاله قبل اصابته بالشلل. فأذن هو هنا لا يبدو مستسلما بل متحديا:

لو تثور النار في كفي
لأحرقت الشعيرات الجليدية . .
واسلمت الرياح الهوج أزمنتي

فالازمنة هنا لا تعني الحاضر وحده، ولا ما سيردده عن أفعال ماضية، بل تعني المستقبل أيضا. فهو واثق انه لو «تثور النار» في كفه لصارع الحياة و«الرياح الهوج» لتهدر في شرايينه «ينابيع الصبا الغوّار» التي تهديه الى الواحات الخضراء، ليعاود ابداعه كما كان عليه.

*

أما في (حالة 28) المؤرخة في بغداد 1974/11/3، فيحاول الشاعر ان يؤكد انه في حال تعاكس تماماً المسلمات المعروفة والمتداولة. فاذا كانت «مرارة الصبير» قادرة على اصطياد «الضلال» وان قلبه لم يعد صالحاً الا للهلاك، الا انه سيجعل اولئك المؤمنين بتلك المسلمات، يكتشفون بأنفسهم مقدار الوهم الذي وقعوا فيه:

لكنه . . ياسادتي :
قهرَ الجحيم بصبره
أسرَ الزمان بصمته

فهو لا يريد أن يكون مثل (بارباس) بطل رواية (الجحيم) فيغدو مجرد متفرج على الحياة من ثقب الباب، وانما سيصرع الوحشة الخرساء والصمت العنيد، من أجل ان يستمر على المشاركة في الحياة وفي صنعها، رغم الأرق والليل الطويل (الشلل) الذي يجثم على صدره.

لذلك، فهو يرى من المستحيل ان يزهر الصبير في شوكه، وهو يرى المطر حياً لا قتيلا، لأنه:

المطر الذي عشقَ الصخور
فذاب . . في حمم الصخور

فهو مطر يذوب في صخور الحمم البركانية، التي لا تخمد الا لتتفجر مرة أخرى.

*

في الحالتين (29) و(30) يحيلنا الشاعر يحيى جواد الى قصة النبي (يحيى بن زكريا) أو (يوحنا المعمدان) وما جرى له مع سالومي ابنة هيروديا، التي وعدها الملك هيرودتس أن يمنحها اذا رقصت له اية أمنية تطلبها، فلبت رغبته وطلبت منه رأس النبي (يوحنا) على طبق.

وواضح من القصيدتين المعنى الحقيقي الذي يرومه الشاعر، معنى تحدي (سالومي) للنبي يوحنا، وتحدي يوحنا ـ وهو القتيل ـ لسالومي، وقبل ذلك، وهو في أعماق البئر السحيقة.

وبالتأكيد فان رموز القصة المعروفة، ورموز قصيدتي الشاعر أو حالتيه، تجسد ان بشكل متوافق تماماً، حالة التحدي والصراع بين (يوحنا ـ سالومي) وبين (يحيى جواد ـ الحياة) وكيف انتصر الأول على غريمته، وكيف يريد يحيى جواد ان ينتصر على مرضه وعلى قدره.

*

تبقى أمامنا اخيرا (الحالة 31) المؤرخة في 1984/5/15، وهي بلاشك من قصائد الشاعر الحديثة.

وفي رأيي ان هذه القصيدة ـ الحالة تنطوي على معانٍ صوفية واضحة، سواء في مفرداتها أو جملها وتراكيبها. والشاعر هنا ـ كما

يبدو ـ يواصل صراعه مع الحياة ويواصل تأكيد تحديه لها. اليس الأنسان قديم الوجود في هذا الكون، وانه «نصف اله» وانه حاول كثيرا وما زال، من أجل الوصول الى (الخلود)؟!

ولقد اراد الشاعر ان يؤكد هنا هذه الحقائق كلها. ولعله يرى في منحوتاته (تلك الدمى) نوعاً من الخلود، لأنها ستبقى وستدل عليه، مهما طال الزمن. ولا شك ان ما قدمه من روحه وجسده لتلك المنحوتات من أجل ان تتحول الى ما هي عليه الآن، من الروعة ودقة الفن وسموه، تجعله يزداد تفاؤلا ازاء هذا المصير، وازاء تحقق هذه الرغبة الانسانية القديمة، التي فجرها في بني البشر قبل آلاف السنين (كلكامش) في اسطورته الخالدة.

وبعد.. فانني لابد أن أشير هنا الى حقيقة مهمة، وهي ان ما قدمته آنفا ليس من قبيل النقد، لأنني لا أود ان أخوض في مهمة لا أجدني أهلا لها، ولكنه مجرد عرض وتقديم للقصائد التي تفضل الشاعر والفنان يحيى جواد، ووافق على نشرها في (الأقلام).. المجلة التي قدم لها قصص مجموعته (الرعب والرجال) وأسهمت بدورها في بث روح الحماس للأنتاج الأدبي فيه ومحضته محبتها واعتزازها متمنيا أن نرى ونقرأ للشاعر والفنان المبدع المزيد من صنوف الأبداع، في المجالات المتعددة التي عرف بها.

حالة (١٩)

غريبٌ.. ياجريحَ الُحلم
أطلقتُ للأعصار مقاطعَ الرمادِ المنبوذْ،
وانتصبتُ لأفتشَّ عن الحوار الأخرس في عينيك
وأرصُدَ نهايةَ المنطلق لوجهِك المسحْور
ستكونين أنتِ.. حيث يُهاجرُ الألَمْ
ستكونُ أنتَ.. حيث تقيم الهزيمةْ
ياملينّ الحديد لداودَ.. سرُّك تيهُ
اذ ترحلُ كلُّ الأسرار.. سيبقىٰ سرُّكَ سرّا
أنا مثلكِ.. تركتُ الصدأ ينمو فوق أعشابي.
انتِ مثلي..
خسرتِ الصوتَ والصدىٰ
وغفوتِ في مسارٍ ضائعْ
سأبسطُ لكِ شرياني يامُوحشةَ الأمسْ..
وأحرقُ لحواجزِكِ الداكنة..
اوراقَ ذاكرتي

صوفيا ١٠ / ٢ / ٩٧٠

حالة (٢١)

«مالينا» . . . . «مالينا» . . .
همستُ لتباريحكِ قبل أنْ يولدَ تأريخْ
لجمتُ لك الأغوارَ التي مسخت الطفلَ في عينيك
ياسكون مفترقٍ جليدي . . .
غنّي لي ميلاداً لايجاوره فمٌ مُلثمْ . . .
لا يأرقْ على شريانه مبضعٌ مخاتلْ . . .
ولا تُحفرْ على درعه رموزُ وثنٍ طريدْ!

قبل ان يولدَ تاريخْ . . .
نسجتُ لك دُمية أفزعتها طرقاتُ الموتْ
ياخريف الرجاء . . .
ياصلاة الهزيعِ المسافرِ نحو الشمسْ . .
غنيني دفء جزيرةٍ بلاوشمْ . .

كان نداؤك توأماً لتخومِ الصمتْ . .
كأصداءِ الحزنِ في قبضةٍ تهزُّ باباً مهجورا . .
كصمودِ قبرٍ، ولغزٍ هاويةْ .
أشرعتُ لسطور ليلكِ قلاعي . . «مالينا»
يومَ عشقت غمزات النجمات لقمرٍ شرقيّ . . .
نثرتُ في واحات وهْمِكِ هيا كلَ الدمى،
وارتعاشاتِ القواربِ الغارقةْ .

دميةٌ . . . وضياعٌ . . . «مالينا» .
ليت العيونَ الرخامية تومضُ بطلاسمِ النارْ . . .
كاهن (الدمىٰ) . . .
ليته يحفر على رخام عيونها ضحكاتٍ تطاردُ الفصولْ .
هي اللمسةُ العطشىٰ لشفاه زمنٍ مخاتلْ . . .
هو البدء والرسوخْ . . .
هو الأحداقُ الغافيةُ في مهود الأفياء .
تركتكِ تهبين جدائلكِ لأشباحِ غرسٍ محرَّم . . .
وصلبتُ في جبينِ دُميتكِ،
دمدمةَ السحب المهيضةْ!

خُذي . . . خُذي الأسرارَ والرعشةْ . . .
خُذي . . . شاهدَ عصرٍ خاسرْ . . .
خُذي . . . واكتبي . . . «مالينا» :
وجدنا دروبَ الله ،
موشومةً على صدر نهرٍ جليدي . . .
وكان هناك . . . مفترقٍ . .
وكانت هناك . . ريحٌ . . . وتيارْ!

حالة (٢٤)

أفكنتِ تستلقين في كفّي؟
وأشدُّ أوتاري لأنغامٍ خريفية؟ . . .
ماكان أبلغَ ما في جفنكَ الخفّاق، . .
لو ساءلتِ قيثاري . .
ولو قالت لكِ الأسفار . .
اني من جناحيكِ
وإني أفقُ فصليْكِ
واني بعضُ ريشك . . .
لو تثورُ النارُ في كفّي،
لأحرقتُ الشعيراتِ الجليديةْ
وأسلمتُ الرياحَ الهوجَ أزمنتي . .
وما أبقته ذاكرتي . .
وعدت أشدُّ أوتاري
لتصحو فوق ثغركِ نغمةٌ نعسىٰ
فتهدُر في شراييني
ينابيعُ الصبا الفوّار . .
للواحات تهديني .
وآهٍ . . كنتُ أخطو فوق أحلامي
وكنتُ أراكِ تستلقين عاريةً
تحوم بعينكِ الذكرى . .
فأحفر في وجوه الصخرِ أيامي
واستقصي مسار الصمتِ في كفيّ

لتعلمَ . . أنكِ العطشى . .
وانكِ . . قبضةُ الاقدارِ من عطشي
ومن أرَقي . .
ومن أخدودِ إزميلي

بغداد ٨ / ٤ / ١٩٧٤

حالة (٢٨)

يمتدُّ بي ليلي . . . يطولْ . .
ويطولُ بي أرقي . . . يطولْ .
زعمتْ ليَ الأسحارُ،
أنكِ من خبايا الغابرين
أو تعلمين السرَّ،
في مايُحزنُ الليلَ المسربلَ بالطلاسمْ ؟ ! . .
من اينَ ينفجرُ المساءُ . .
فتزحفين مع السكونْ ؟ !
وتكبرين مع اللواعجِ . . والشجونْ ؟ . .
لترددي اسطورةَ الصبرِ والمطرِ القتيلْ ؟ . .

طافَتْ حكايتُك المجامرَ والمواقدْ . . .
رحلتْ مع الوسنِ المدُجّجِ بالتهاويلِ البوائدْ .
ثَّم ارتمتْ،
مقروحةَ الجنبين،
في حمم ِ الكوابيسِ الأوابدْ .

قال (المسافرُ) . . وهو ينكثُ في الرمادْ . . .
بعصاه . . والجمراتُ تلُهبُ مقلتيه . .
لتُبيحَ دفء النار للسّمارِ في الليلِ البهيمْ ،
كتبَوا :
بأنَّ مرارةَ الصبَّير تصطادُ الصلالْ . ..
وبأنهَ صنمُ الهجيرةِ والسوافي والنصالْ . .
وأنهَ ملكُ المهاوي والجبالْ . .
وُلدَ الهلاكُ بقلبهِ زهراً،

فجافتهْ البراعمُ والغصون . .
وتبرّأتْ منه الحمائمُ والنسورْ
لكنّه . . ياسادتي :
قهرَ الجحيمَ بصبرِه . .
أسَرَ الزمانَ بصمتِه . . .
فغدَتْ تغازلُه الفراخُ . . .
وتستجيرُ بقلبه الشوكيِّ لوغابَ المساءْ

يغتالني أرقٌ مديدْ . . .
لا الوحشةُ الخرساءُ تصرعُه ،
ولا الصمتُ العنيدْ
ها قد مضتْ حقبٌ ثقال
وأنتِ تقتاتين أسرارَ السباتْ . .
لن يُزهرَ الصُبيرُّ في شوكي ،
ولن تعلو شموسٌ . .
فلا كسوفٌ . . ولا خسوفٌ . . .
لكنّه المطرُ الذي عشقَ الصخورْ . . .
فذابَ . . في حِممِ الصخورْ .

بغداد ٣ / ١١ / ١٩٧٤

حالة (٢٩)

«سالومي» . . . تحولتْ . .
قالوا : إلى عُقابْ . .
وقلبُها الفضيُّ لم يصدأ . .
ولم تُذلّه الابطالْ . .
أو خدعةُ الدهورْ . .
أو غضبةُ الأجيالْ .

السيف قالَ . . . انها :
طافتْ مع السحابْ
وقلبُها الفولاذُ ،
لم تشطُرْه ألآهاتُ ولم تخرِقْه الحرابْ
لكنه . . زار الهوىٰ . .
فاغتاله الترابْ .

والنِطعُ قال . . انها :
تهيم في الكهوفِ والقِفار . . .
ترتادُ ارضَ الجنِّ والغيلان . .
ومهبطَ الشيطانْ . . .
لكنَّ نصلَ قلبها ، طفلٌ بلا عمادْ . .
لم يفتخرْ زندٌ به ، ولا زهتْ جيادْ . .

والشيخُ . . قال انها :
مسملةُ العينينْ . . .
قطيعةُ الكفينْ . . .
ناضبةُ الضرعينْ
تعْولُ . . في القفارِ والبحارْ . .
من يقتلُ الغدرانْ؟! من يقتلُ الأنهارْ؟!
لكنها تبخرت . . مذ ولدتْ . . تبخرتْ . .
كصرخة الصدىٰ . .
كغيمةِ الدُخان . .

أ هديكِ . . . يادليلتي . . .
أحجيةَ الأنسانْ . .
وصولةَ الزمانِ والمكانْ .

بغداد ٢٨ نيسان ١٩٨٤

حالة (٣٠)

يصرخُ «يوحنا» . . أنا «المعمدانْ» . .
إني أنا «البشرىٰ» . . أنا الصولجانْ . . .
وانني «الالفُ» . . أنا البدايةْ
وإنني «الياءُ» . . أنا النهايةْ . . .
وانني «حكمُ» الصبا . . .
إني أنا «الكتابْ» . . .
وانني الصمتُ . . أنا الجوابْ .
يااخوتي . . رأيتها . . .
رأيتُ «سالومي» غداةَ شُيِّعتْ . .
تهيم في الجحيمْ . .

سليبةَ الأضلاعْ . .
منزوعةَ اللسانْ . .
تعضُّ في أصفادِها . . وترُسلُ النباحْ .
لتطُردَ الأشباحْ .

سألتهُا : - ياطفلتي . . .
لستُ أنا المدانْ . . .
ولست أنت زهرتي . . .
فالقلبُ لايُباعْ . .
والحزنُ لا يُباعْ . .
ما أضْيع الأقمارَ ياصغيرتي . . .
تسعىٰ بلا مدارْ . .
ماأبخس الأشجارَ ياصغيرتي . . .
تزهو بلا ثمارْ . .
ما أتعسَ النهْرَ الذي تمقتهُ البحارْ .
لكنهَّا . . ياإخوتي . .
ظلتْ تعضُّ قيدَها . . .
رهينةً لصوتِها . . .
تموتُ . . مرَّتينْ . .
وجلدُها البلورْ . . .
يموتْ . . مرَّتينْ . .
عيونُها الجوفاء .
تعيش . . مرَّتين . . تموتُ مرَّتينْ .

سألتهُا : - ياطفلتي . . .
لستُ أنا . . الفداء . .
ولستُ منْ أهدىٰ دماء نحرهِ ،
لسيفك القتيلْ
ولستُ منْ أعطىٰ الشراراتِ لعينيك ،
ولا من أطلقَ الوعيدْ .
قالت لي الأقدارُ . . انت مبتلاةْ
فالرمزُ لايمحىٰ . . ولنْ تُمحىٰ حروف . .
أنتِ الذبيحةُ ، منذ أنْ ولدْتِ . . .

وانني الشيخُ البديلْ . .
وأنتِ منْ مذْ ولدتْ . . في فمها دمي . .
أنت . . خطئ الأقدارْ . . .
«السامريُّ» . . . قال لي :
انكِ جذرُ النارْ . . .
جُبلتِ من أديمها . .
صهرتِ في ضميرِها . .
ومن زفيرها ارتوى . . . شراعكِ الضليلْ
وفي بحارِها سرى . . قاربُكِ الأسير
ياطفلتي . . . .
الزهر لن يصحو كما شئتِ . .
ولن يرتحلَ العبيرْ
فالليل في جنبيكِ مرصودٌ . . .
ولا يدري بما يُخفي النهارْ
بغداد ٤/ ٥/ ١٩٨٤

حالة (٣١)

قرأتُ . . ذاتَ صحوةٍ . .
في قلبيَ الهزيمْ
سراً نسيتُ وجهه . .
فمو لدي قديم . .
ودفتري قديم . .
تها لكتْ سطورُه
وانتثرتْ حروفُه
فلم تعُد أرقامُه
تعانقُ الأسفارْ
او تعلنُ الأسرارْ
لكنها . . تلك الدُّمى
تعلمتْ . . ما كانْ
في غابرِ الزمانْ
فعلمتني . . ماذوى
وما هوى من حالقٍ

وما الذي ارتدَّ من القلبِ . .
وما الفناءَ . . وشرعهُ البقاء
انتَ الذي علمتني . . كتابة الاحلامْ
كتابة الآهات حين تُزدرى . .
وغضبة الترابْ
انت الذي أهديتني طفولتي . .
وانت من صاغَ لي الفؤادْ
أنت الذي زوَّقَ لي دُميتيَ الأولىٰ . .
وأعطاها الرموزْ . .
فعلمْتُ منها :
ان للواحات أسرارا . . تؤرِّقها الرمال
فظهرتُ من ليلِ الخريفْ
أبيعُ للأطفالِ أثمارَ السنينْ

حوَّمتُ حولَ بابِكَ الحديدْ
جُدرانكَ . . الحديدْ
وصمتِك العائم في الظلالْ
فلم أجدْ غيرَ الصدىٰ . .
غيرَ الوُريقاتَ المعفرة السماتْ
وبصمةَ الأبهامْ
تُحاورُ الترابْ . . وتوثقُ الزمنْ
لم ألقَ إلاهيكلا . . .
لدُميةٍ مذعورةٍ . . تهزها الرياحْ
كما تهزُّ خلسةً . . كُرسيَّكَ المنبوذْ . .

ذاك الذي أودعني شرانقَ الأفكارْ
أودَعني مفترقات رحلتي . .
للفجر . . والمساء
أسلمني أرضَ الهوىٰ . .
ولفظةَ المصيرْ
أشارَ لي :
أن اكتمَ العهدَ الذي تخافُه السنونْ

بغداد ١٥ / ٥ / ٩٨٤

ف. غ بيلنسكي

موتشالوف في دور هاملت

ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي

نعترف اننا، ونحن نقدم على الحديث عن تمثيل موتشالوف، نشعر بقدر كبير من الخوف ذلك أن شعورنا اننا نقدم على عمل صعب يتجاوز طاقتنا، هذا الشعور لا يخلو من أساس. ففن التمثيل ليس من الفنون الكريمة، بمعنى أن وجوده وحضوره وقف على لحظة الابداع وأنه اذ يؤثر بالروح تاثيرا قويا في اللحظة الحاضرة، يصبح شيئاً لا يمكن تحديده او تلمسه في الزمن الماضي. ان لعب الممثل، مثل الذكريات لا يكون حيا الا بالنسبة للانسان الذى انفعل به بقوة. الا انه ليس كذلك بالنسبة للانسان الذى يريد أن ينقل الى الاخرين انطباعه عن هذا اللعب. اما نحن فنطمح الى تحقيق هذا الامر الصعب بالذات: اننا نريد أن ننقل للآخرين بالضبط ذلك الاحساس، وتلك الحياة التي لا تحمل اسما، وذلك المزاج الخاص بالروح دون أن نملك اى وسيلة ممكنة للتعبير عن كل هذه الاشياء التي قدمها لنا ومنحها ايانا فنان جبار، والتي نحاول عبثاً، ونحن نتذكرها، البحث عن كلمات وصور قادرة على أن تجعل تأملنا لتلك اللحظات الماضية من تمتعنا السامي واضحة بالنسبة للآخرين وملموسة... ما الذي يتعين علينا عمله من أجل ذلك؟ ايتعين علينا أن نعيد تعداد تلك الامكنة التي اظهر فيها الفنان مقدرته بصورة خاصة؟ غير أن بامكان الأخرين الا يصدقونا. ايتعين علينا ان نشخص طبيعة لعبه بابراز ملامحها العامة؟ غير اننا حتى هنا سنأتي على ذكر الكثير والكثير اذا ما التزمنا بالمحتمل والممكن والمظنون، الا أننا نريد أن نتحدث عما هو ملموس وواضح ولا يقبل الجدل. كلا، فلا يتعين علينا أن نكتب تقريرا مفصلا، ولا أن نطرح وجهة نظرنا أمام القارىء ليحكم عليها، هذا التقرير وهذا الرأى اللذان يستطيع القراء أن يقبلوهما أو يرفضوهما: يتعين علينا أن نجبرهم بالتسليم بهما وقبولهما بلا قيد أو شرط. ومن أجل تحقيق ذلك يتعين علينا أن نوقظ في نفوسهم كل تلك الهزات، بما فيها المؤلمة والعذبة. الحقيقية وغير المحدودة التي بواسطتها أدهشنا وعذبنا هذا الفنان القدير عن عمد، كذلك يتعين علينا أن ندفع بهذه الهزات بعيدا في أعماق نفس الانسان، حيث تكون هذه النفس ـ وهي تقع تحت سلطان هذه القوة السحرية ـ ضعيفة وعاجزه عن الوقوف في وجه سحرها الجبار، فتستسلم لها الى حد الغيبوبة، تسعد بسعادة الأخرين، وتأسىٰ بأسىٰ الاخرين، ولا تعي ذاتها الا من خلال الاحساس وحده بالمتعة اللامتناهية الا أنها متعتها هي لا متعة اخرين. باختصار، يتعين علينا أن نفعل بقارئنا ما فعله بنا موتشالوف. غير أن هذا يعني لو حصل اننا نقدم على خوض مسابقة، او منافسة مع ذلك الفنان العظيم الذى قاسمت عبقريته شكسبير مجد خلق هاملت، والذى بعثت روحه العميقة من مكنونات أسرارها الخفية عواصف الاهواء المدمرة، وهدوء النفس المهيب. أن نتنافس معه... غير أننا نحتاج لاجل هذا أن تكون كل عبارة عن عباراتنا صورة شعرية حية. من الضرورى أن تفعم كل كلمة من كلماتنا برعشة الحياة، ومن أجل أن تتردد في كل كلمة من كلماتنا اصداء تلك القهقهات العنيفة لليأس المجنون وتلك الضحكة اللاذعة والمرة الصادرة عن روح توالت

عليها الاهانات من القدر، والناس ومن نفسها بالذات، كذلك أن تتردد أصداء تلك الشكوى المتضجرة بالكآبة النابعة من العجز الذى انهك ذاته بذاته، وتلك التمتمة المتناغمة الخاصة بالحب، وذلك الصوت الكئيب والمهيب للروح التي تصالحت مع نفسها. . أجل، من الضروري أن تكون كل كلمة من كلماتنا مفعمة بالدم، والمرارة، والدموع، والانين، ومن أجل أن تتراءى لأعين القراء، من خلال صورنا الشعرية والحية، شخصية ميلانخولية رائعة وأن يتردد صوت مفعم بالحسرة، والهياج، والحب، والمعاناة، صوت قادر دائما على أن يتغلغل الى أعماق الروح وان يهز اوتارها الخفية نفسها. . . واذا ما استطعنا تحقيق ذلك، عندها فقط نكون قد حققنا اهدافنا، وفعلنا بقارئنا عين ما فعله معنا موتشالوف. الا أننا نحتاج ـ كما سبق أن قلنا ـ من أجل هذا الى أن نمتلك روحا بركانية ونزوانية ليست قادرة وحسب على أن تعاني وتحب باقصى درجات المعاناة والحب، بل وقادرة أيضا على حمل الأخرين على المعاناة والحب ما نحة اياهم حبها ومعاناتها. على الناقد أو المعلق أن يكون شاعرا ـ وشاعرا عظيما. لقد قلنا كل ذلك لا من أجل ان نرفع من قيمة موتشالوف: ان موهبته، هي فلز ذهبي خالص حسب تعبير واحد من مشاهير رجال الادب، كذلك التصفيق المتواصل من جانب موسكو بكاملها بوصفه شاهدا على النجاح الكبير، كل ذلك يجعل موتشالوف في غنى عن كل الوسائل الثانوية الرامية الى الارتفاع بمنزلته، وأن كل ما قلناه لا يخصه وحده بصورة استثنائية، بل هو موجّه الى أى ممثل عظيم. فن التمثيل يعتبر فنا غير كريم ـ هذا هو ما أردنا قوله ونحن نتحدث عن تعذر تقديم تقرير مرض حول لعب موتشالوف. انكم قرأتم مؤلف العبقري العظيم وتريدون أن تدركوا كنهه ومغزاه: أمامكم كتاب فا ذا ما افتقدتم الى امكانية عرضه بصورة كاملة بتلخيص مضمونه، وأن تستنسخوا منه مقاطع محددة وعندها سيفصح هذا الكتاب عن نفسه. انكم تريدون ببساطة أن تقدموا مفهوما ما عنه لصديق، أو لزميل لم يسبق له قراءة هذا الكتاب: بامكانكم ان تحدثوه عن فكرته الاساسية / وفي مثل هذه الحالة تكونون قد حققتم هدفكم انكم أصغيتم الى معزوفة موسيقية وتريدون أن تحيوها مجددا في ذاكرتكم، أو أن تقدموا لاحدهم مفهوماً ما عنها، تستطيعون في مثل هذه الحالة أن



تجلسوا الى البيانو أو أن تغنوا لحنا ما منها فاذا ما وجدتم أن ذلك لا يفي بالغرض، وانه بعيد كل البعد عما سمعتموه، مع ذلك فسيكون شبيها به بشكل من الاشكال. الصورة المنقولة تمكنك من أن تكوّن لنفسك مفهوما ما عن اللوحة الاصلية. أما بالنسبة للممثل فالامر مختلف. . جربوا أن تطلبوا اليه نفسه أن يذكركم بموقف ما حاز على اعجابكم بصورة خاصة في لعبه: سترون عندها أنه حتى هو بالذات عاجز عن تكراره وحتى اذا ما كرره فلن يكون ذلك كما يجب. . . هل سمعتم: انه هو بالذات ليس مستعدا، اذن فكيف يستطيع أن يكرر لعبةُ انسان بسيط ممن يحبون فنه، فضلا عن أن يكون ذلك على الورق وبواسطة حروف ميتة؟. . اننا نحب موتشالوف بوصفه فنانا عظيما ونشعر بالامتنان له لتلك اللحظات من المتعة الفائقة التي اتاحها لنا والتي أدهش بها نفوسنا اكثر من مرة، الا اننا نكتب هذه السطور لا من أجله بل من أجل الفن الذى نحبه، وارضاء لحاجة مشروعة للحديث عن سبب متعتنا العظيمة. وهكذا، فهنا بالضبط يكمن واجبنا: فما تحب تتمنى أن تجبر حتى الاخرين على حبه. ولتحقيق هذا الهدف لا يكفي أن يكون لديك الحب وحده ـ يجب أن تمتلك القدرة على ايصاله الى الاخرين. غير اننا اقدمنا على ذلك بملء ارادتنا، تحدونا رغبة غامضة أن نشاطر الآخرين احاسيسنا

الـرائعـة، وأن نشير لهم الى مصدر المتعة الجمالية في هذا العالم الجـديـد للحيـاة الـرائعة هذا المصدر الذى اكتشفه وعينا والذى، لربمـا، لم يصبح بعـد معـروفـا من قبلهم: نرجو أن يكون حافزنا النـزيـه هذا خير ما نعتذر به في حالة فشلنا اذا ما احتاج فشل المرء وهـو يأخـذ على عاتقـه قضيـة ما طوعيـا، الى اعتذار ما. اما نحن فسنعتبـر أنفسنـا محققين لهـدفنـا تمـامـا وسعـداء وراضين اذا ما استطعنـا ونحن ننقـل للاخـرين تلك الاحسـاسيس العميقـة التي اثارها في نفوسنا اللعب الملهم للمثل العظيم، كذلك ونحن نشير الى تلك اللحظـات من حمـاسـه السـامي، التي تميزت من كامل اداء الدور والتي هزت بقوة خاصة نفوس المشاهدين، نقول اذا ما استطعنا ان نحمل اولئك الذين حضروا هذا العرض على القول: «أجـل ان كل هـذا صحيـح: لقـد كان كل شى رائعـا غيـر ان هذه اللحظـات كانت عظيمـة» اما اولئك الذين لم يروا «هاملت» على المسـرح فنضطـرهم الى الشعـور بالاسف لهذه الخسارة والى ان يتمنوا ان يعوضوا عنها..

ما هوفن التمثيـل؟ انـه ابـداع مثـل أي فن آخر. والآن: بأي شي يتمثـل فن الممثـل الـذى تكمن موهبتـه وقـوتـه في قدرته على أن يحقق بصورة دقيقة تلك الشخصية التي سبق للمؤلف أن خلقها؟ في لفظـة تحقيق بالضبـط يكمن ابـداع الممثـل. انكم تقـرأون هاملت، وتفهمـونـه، الا انكم لا ترونـه امـام اعينكم شخصية لها هيئتها المعلومة ولون شعرها المعلوم، وجهازها الصوتي المعلوم، وعـاداتهـا المعلومـة، باختصار شخصية حية وملموسة. انها تمثال من نوعـه يمتلك وجهـه القـدرة على التعبيـر عن العـواطف الا أن شعـره ووجهـه، وعينيـه من لون واحـد ـ هـو لون المـرمر. ولا شك انكم تكـوّنـون لا نفسكم مثـل هذه الشخصيـة بكـاملهـا اوبكلمة أدق، تتصور ونها لا نفسكم ولكن بصورة مستقلة عن شكسبير وبما يتفق مع ذاتيتكم. فاذا كنتم من ناحيـة، لا تملكـون حق اضفـاء هيئـة حية وحماسية على انسان بارد وبطىء فانكم تستطيعون، بل ولكم كل الحق من النـاحيـة الاخـرى أن تضعـوا عليـه، دون أن تغيروا من طبيعة شخصيته، ملامح تنسجم ومثلكم الاعلى، ذلك أن أى شخصيـة دراميـة عنـد شكسبيـر هي شخصية حية وملموسة وتتصـرف بحـرية وبواقعية ولكن من خلال مبدعها. انكم تلمسون حضور هذه الشخصية في كل مكان، الا انكم لا ترونها بالذات.

انكم تقرأون كلماتها، الا انكم لا تسمعون صوتها، وهذا النقص تكملونه عن طريق الاستعانه بمخيلتكم التي تكون متأثرة بالمؤلف ومستقلة عنـه في آن واحـد. ان الادب الـدرامي لا يأخـذ شكله النهائي، ولا يكتمل الا بعد أن يمثل على المسرح: ومن أجل أن نفهم الشخصيـة تمـامـا، لا يكفي أن نعـرف كيف تتصـرف، وتتـحـدث، وتـحس ـ يجب ان نرى ونسمـع كيف تتصـرف، وتتحدث، وتحس. ممثلان اثنان عظيمان بدرجة واحدة وعبقريان بدرجة واحدة يلعبان دور هاملت: سنرى من خلال لعب كل منهما هاملت، هاملت الشكسبيرى، ـ ومـع ذلك سنجد امامنا هاملتين اثنين، بمعنى أن كلا منهمـا سيمتلك ـ مع محـافظته وحرصه على التعبير بامـانة عن نفس الفكرة ـ هيئته الخاصة التي تنتمي بكيانها الى فن التمثيـل. ان جوهـر كل فن يكمن في حريتـه ومن دون الحرية يتحول الفن الى حرفة، حرفة لاتحتاج الى ولادة بل يكفي المـرء أن يتعلمهـا. ان حريـة فن التمثيـل بوصفـه فنا مستقلا وان ارتبط بفن الدراما، غير محدودة، وذلك لان امكانية تقديم هيئات مختلفـة لشخصيـة بعينهـا، تتـوقف لا على ذاتية الممثل بل على مستوى موهبته وعلى مستوى تطور موهبته: ان ممثلا بعينه يستطيع أن يلعب هاملتين شكسبيريين اثنين مختلفين في الوقت نفسه، الا انـه لا يستطيـع أن يلعب دور هاملت مرتين بصـورة متماثلة تماما. ان جوهـر وقـوة العبقـريـة التمثيليـة تشبـه تمـاما قوة وجوهر عبقرية الفنـون الاخـرى وذلـك لانهمـا هنـا، مثلها هناك، تكمن في هذه القـدرة الـدائمـة على أن تجـد ـ وهي تفهم الفكرة ـ صورة صادقة للتعبيـر عنهـا. غيـر أن هنـاك فرقـا كبيرا بين الشاعر والممثل ترتب على الطـابـع الفـردى لفنيهمـا. كلمـا سما فن الشاعر كلما كانت ممـارسـاتـه للابـداع اهـدأ: الصـور والظواهر تمر أمامه ملبية نداء الـرقى السـحـريـه لقـوته الابداعية الا أن هذه الصور وهذه الظواهر تعيش في داخله، وليس هو الـذى يعيش في داخلهـا. انـه يفهمها موضوعيا، الا انه يعيش وسط تلك الحياة التي تكونها تلك الصور وتلك الظواهر بكليتها المنسجمة معا، لا في واحدة ما منها بصورة خاصة. ونظرا لان الحياة المعبر عنها من خلال وحدة وجماع هذه الصـور والظـواهـر هي حيـاة مطلقـة كان تمتع الشاعر بهذه الحياة تمتعـا طبيعيـا وهـادئـا. امـا الممثل فعلى العكس من ذلك. انه يعيش بحيـاة تلك الشخصيـة التي يمثلهـا بالنسبة اليه هناك فكرة

الشخصيـة وحـدهـا وليس فكـرة الـدراما ككل، ولذلك فانه يؤدي فكرة هذه الشخصية، التي فهمها فهما موضوعيا ـ اداءء ذاتيا. انه عندما يأخذ على عاتقه اداء دور من الادوار يصبح واحدا آخر، انه يعيش ـ اعتبـارا من الآن ـ لا حيـاتـه الخاصة، بل حياة الشخصية التي يمثلهـا. انـه يعـاني بسبب الامهـا ويسعـد بافـراحها ويحب بحبهـا، وكـل الممثلين الـذين يشاركـونه في اداء ادوارالمسرحية يصبحـون خلال هذه اللحظـة اما اصـدقاء له أو اعداء وذلك تبعاً لدور كل منهم في هذه المسـرحيـة. ولكن كم هي عظيمـة وهائلة تلك الـوسـائل التي تتطلبها الموهبة التمثيلية. اننا لن نتحدث عن الوسائل المادية ولكنها الضرورية مثل البنية القوية والرشيقة والقامة الفـارعـة والصـوت المـرن والمعبـر فضلا عن ذلك فما تزال هناك حاجـة الى كيـان متـوقـد سريـع الغضب سريع الانفجار. أما الوجه فيجب أن يكـون سريـع التغيـر ومـرآة صادقـة تعكس كل المشاعر والاحـاسيس التي تضطـرب في اعمـاق الـروح. وأمـا قدرته على الحب وعلى المعـانـاة فيجب ان تكـون عميقـة ولا متنـاهية انكم تقـرأون المسـرحيـة بتعاطف، انها تثيركم، الا انكم لا تنسون ولا لحظـة واحـدة ان أحـدكم ليس هاملت ولا عطيـل، فلا يبقى في نفوسكم بعد قراءة المسرحية الا الاحساس بالمتعة التي تصبحون بعـدهـا أصحـاء جسمـا وروحـا. والممثل؟ اوه انه في هذه اللحظة بالـذات لم يعـد لا روسياً ولا مسكوفياً ولا موتشالوف بل هاملت او عطيـل يحس في اعمـاق روحـه بكـل الام جراح روحيهمـا واذا ما قرأتم المسـرحيـة قراءة جهـريـة، فان صدوركم تزيـد ضيقـاً. بمختلف الاحسـاسيس، وابـدانكم ككـل تزداد اعيـاء وذلك كلما اتسمت قراءتكم بحمـاسـة اكبـر: ما الـذى يحس به الممثـل بعد الانتهاء من اداء دوره حيث استطاع أن يتقمص لعدة ساعات حياة كاملة تتكـون من صراع وعـذابات اهواء نفس عظيمة؟ اليس ذلك سببـا في قلة ما نصـادفـه من ممثلين عظـام؟ وبـالفعـل فكم من الاسماء في هذا الميدان استطاعت أن تبقى مشهورة بين الاجيال التالية؟ انها قليلة جدا: تستطيع أن نتذكر غاريك وكيمبل وكين ولا احـد غيـرهم لربمـا فكـر بعضكم باتهـامنـا بنسيان تالما، وغ ـ ج جورج، ومارس. كلا. اننا لم ننسهم الا أنهم كانوا فرنسيين. . . وان شجـاعتنـا لا تكفي للخـروج باحكام تتطابق فيها لفظة فرنسي مع لفظـة فن، وفي وقت نفتقـر فيـه الى معطيـات دقيقـة وملموسة للحكم على هذا الفـرنسي من حيث موقفـه من الفن. . . خذوا على سبيـل المثـال كورني، وراسين، ومـوليير، وفولتير، وهيوغو، ودومـاس ـ انهـا قضيـة اخـرى تماما: بشأنهم لا نتردد في ان نقول انهم، ربما متميزون ورائعون بوصفهم أدباء ومؤلفي اشعار وحذاقا وخطبـاء واصحـاب القـاء وثـرثارين، ولكن مع ذلك فأننا لم نتردد أيضا بان نقول انهم ليسوا فنانين، ليسوا شعراء اما ان يكون هناك انـاس افتـروا عليهم بسـلامـة نية بكـونهم فنـانين وشعـراء اناس حرمتهم الطبيعـة نعمـة الاحساس بمـا هوجميـل (2) أمـا تالمـا وجـورج، ومـارس. . . فاننـا لم نرهم ومستعدون تماما ان نصدق بانهم كانـوا قد احدثـوا أثـرا ما بصـورة رائعة واصحاب القاء وذوو شخصيـات رائعـة أيضـاً امـا أن يقـول احدهم بانهم كانوا ممثلين عظيمين. . . عفـوا، فان القضيـة هنا تختلف. . . قلنا في حينه: ان الممثـل فنـان، وبالتالي فهويبدع بحرية، الا أننا قلنا بالاضافة الى ذلـك انـه تابـع للشاعر الدرامي. ان هذه الحرية وهذه التبعية اللتين لا ترتبطان فيما بينهما ارتباطا وثيقا، ليستا طبيعيتين حسب، بل وضـروريتـان أيضـا: عن طريق الجمـع حسب بين هذين التطـرفين يستطيـع الممثـل أن يكـون عظيما. ومثل اى فنان يبدع الممثـل حسب الالهـام والالهـام هونوع من انـواع التغلغـل في اعمـاق الحقيقـة. والشاعر الدرامي وشأنه شأن اى فنان يعبر بعمله الفني عن حقيقة معينة، وأن اى صورة من صوره الفنية هي بمثابة تعبير ملموس عن حقيقة معينة، وبالتالي فالممثل يستطيع أن يلهم بالحقيقـة حسب، وبـالتالي أيضا، فكلما كان الشاعر أسمى كلما كان أقـوى الهـام الممثل الذى يلعب الدور الذى يكونه وذلك نظرا لان الحقيقـة كلمـا كانت أعمق كلمـا كان التغلغـل فيها أعمق هو الآخـر وكـذلـك قل عن الالهام. ولهذا فاننا لا نؤمن بموهبة اولئك الممثلين الـذين نراهم يلعبـون بدرجـة واحـدة من الجـودة اى دور يقـدم اليهم ومهمـا كان مستـوى الشاعر الذى خلقه كبيرا ام ضئيلا رائعا ام رديئا ـ كما انهم يلعبون بصورة جيدة حتى الدور الردىء أما ان تلقي بصـورة جيـدة فهذه قضية اخرى الا ان الالقاء DECLAIM والـلـعـب شيـئـان مـخـتـلـفـان تـمـامـا

واذا كان الممثـل الجيد يستطيع ان يكون ملقيا جيدا فهذا لا يبرر لنا ان نستنتج ان الملقي الجيد يجب ان يكون حتما ممثلا جيدا. مهما كان ما يعبر عنه الممثل بلعبه فانه بكامله متضمن في ما كتبه

المؤلف ومن اجل ان نفهم المؤلف لابد من امتلاك عقل وحس جمالي ومن أجل تحويل ادراك المؤلف الى فعل لابد من موهبة وعبقرية. ولهذا فاذا كانت الشخصية التي خلقها الكاتب ليست صادقة، ليست ملموسة فانها ستكون عند التمثيل مجرد حذلقة فنية وليست فنا. صنعة وليست ابداعاً، هياجاً وليست الهاماً، وذلك مهما كان لعب الممثل ممتازاً. واذا ما نطق الممثل بحماسة ظاهرة عبارة مضخمة من مسرحية ما رديئة فان هذا سيكون نوعا من الشعوذه والحيلة وليس تعْبيرا عن احساس، وليس الهاما، وذلك أن الاحساس يرتبط دائما ـ بالفكرة كما يكون دائما معقولا كما أن التحمس يكون ممكنا فقط بفضل الحقيقة حسب، دون أى شي آخر. على أى حال فمن الامور المعروفة أن الممثلين العظماء يلعبون احيانا بصورة جيدة حتى الادوار التافهه، لقد رأينا هذا بانفسنا منذ وقت قريب: لقد لعب موتشالوف بصورة رائعة الدور التافه لشخصية كين في مسرحية دوماس التافهة «العبقري والغسق» الا أن مثل هذه الحقيقة لا تنفي ابدا فكرتنا: اولا انه لعب هذا الدور بدرجة من الروعة كما يجب أن يلعب بصورة جيدة دور تافه بمعنى انه جيد نسبيا بحيث كان مكرباً أن تلاحقة خلال العرض كله، وذلك على الرغم من انه اظهر أرفع مستويات الفن.

وثانياً: اذا كان له في هذا الدور لحظتان اوثلاث ملهمة بصورة حقيقية، فان ـ هذه اللحظات كانت ذات طابع غنائي LYRICAL صرف وذاتية، استطاع أن يعبر من خلالها مستغلا وضع الشخصية التي يمثلها لا عن كين دوماس، بل عن نفسه هو، كذلك فان هذه اللحظات لم تكن مرتبطة باى شكل من الاشكال، بمجرى وبطبيعة الدراما ككل كما انه حملها فهمه الخاص والمعنى والاهمية التي ارادها هولها كما انه لعب بصورة جيدة دوري كارل مور وعطيل (ديوسي)[3]، أى على الرغم من كل ما يمتلك من قوة، ـ فاننا لم نرهناك دورا كاملا ابدا، بل راينا خمسة أوستة امكنة رائعة وفي هذا العجز بالذات، وفي عدم القدرة هذه على الاحتفاظ بتماسك الشخصيات غير المتماسكة أوغير الملموسة في هذا بالذات نعثر على البرهان القاطع على موهبة موتشالوف وذلك على الرغم من اننا نظرنا مع الغالبية العظمى الى ذلك في السابق أى قبل أن يلعب هاملت نظرتنا الى نقص أوعدم اكتمال في الموهبة.

قبل عام وفي الثاني والعشرين من كانون الاول، **ذهبنا الى** بتروفسكي تياتر لمشاهدة العرض الذى **اقيم على شرف** موتشالوف، والذي اختيرت مادة لهذا العرض مسرحية **(هاملت)** لشكسبير التي ترجمها ن. أى. بوليفوى. لقد **بدأنا مقالنا هذا** برأى غالبية الجمهور، الذى شاركناه فيه ولما كنا نحب المسرح بقوة من أجل الدراما السامية فقد خشينا عليه من السقوط، ففي المقاطع الفودفيلية السطحية، وفي اشكال التلاعب اللفظي غير اللائقة خيل الينا اننا نسمع كلمة تابينية أبَّن بها المسرح نفسه. لقد استطعنا دائما أن نثمن عالياً موهبة موتشلوف الذى حكمنا عليه من خلال تلك الالتماعات القليلة، الا انها العميقة والملهمة التي تغلغت في اعماق روحنا فلن يمحوها شي الى الأبد، الا أننا نظرنا الى موهبة موتشالوف نظرتنا الى موهبة قوية وأن كانت غير متطورة أبدا وبالتالي فهي مشوهة وضعيفة وعاجزة عن أن يكون لها مستقبل. لقد كنا نشعر بمرارة مثل هذه القناعة، أما امكانية اعادة النظر فيها فقد بدت لنا كحلم عذب، الا أنه يستعصي على التحقيق. هكذا فهمنا موتشالوف، فهمناه نحن الذين كنا مستعدين للجلوس في المسرح ساعتين أوثلاث ساعات مملة ولتعريض احساسنا الجمالي وحبنا الحار لما هوجميل لجميع اشكال الاهانات ولجميع المحاولات من جانب عدم كفاءة كل الشخصيات الاكسسوارية (التابعة والثانوية. المترجم) وكل الجهود التي تبذلها الشخصية الرئيسة دون جدوى. كل هذا من أجل لحظتين أوثلاث من لحظات الهامه السامي. من أجل التماعتين أوثلاث التماعات لموهبته الجبارة: فكيف فهم هذا الموتشالوف من قبل الجمهور الذى يذهب الى المسرح لا من أجل أن يحيا، بل من أجل أن يسهوعن الحياة، لا من أجل أن يتمتع، بل من أجل أن يمرح، والذى يعتقد أنه ضحى كثيرا من أجل الممثل اذا ما فتنته القوة السحرية للعبه الملهم فجلس هادئا ثلاث ساعات وكأنه شد الى مكانه بسلاسل من حديد؟ فاى شيء يضطر الجمهور للتضحية بثلاث ساعات من الكآبة الثقيلة مقابل لحظات معدودات من المتعة السامية؟.. أجل، لقد واصل موتشالوف السقوط في نظر الجمهور، واخيرا أصبح بالنسبة اليه مجرد ذكرى عزيزة، فضلا عن أنها موضع شك.. **لقد نسي** الجمهور صنمه، فضلا عن أنه عثر على صنم آخر غيره ـ صنم منحوت، ومرسوم، ورشيق، محافظ على مستواه دائما، حاضر

البديهة دائما، وحاضر دائما لينتزع من الجمهور الاعجاب بلوحاته الجديدة والجريئة والمفاجئة وبالمواقف المتبخترة. لقد رأى الجمهور في صنمه الجديد، لا سلطاناً أبياً يمنحه القوانين ويتحكم بارادته المزعزعة من خلال ارادته «الممثل» الجبارة، بل رأى فيه خادماً متزلفا حاول أن يرضى نزواته (الجمهور) النزقة من أجل نجاح وقتي يتمثل في تصفيقه (الجمهور) الطائش وصراخه الارعن. وعند ذلك فقط ارتفعت في كل الجنبات هتافاتهم الفاترة. موتشالوف ـ ممثل ضيق الافق، فاى وسائل يمتلكها، واى قامة، وأى اسلوب، وأى قوام. . الى غير ذلك. لقد رأى الجمهور من جديد صنمه والتقى من جديد به وحياه بالتصفيق، ودهش من جديد لكل موقف من مواقفه ولدى كل كلمة تلفظ بها. . الا أن الجمهور سرعان ما أحس بالانقسام داخله، أحس أن حماسه متوتر، أحس أن كل شي لم يعد كما كان يتوقع. . الا أن الامر لم يصبح ـ بسبب ذلك ـ أسهل على موتشالوف: لقد ازداد موقف الجمهور منه فتورا باستمرار، وأن نفوسا قليلة جدا، عرفت بتعشقها لفن التمثيل وبقدرتها على فهم قيمة الكنز الذي اختفى في اعماق الروح المتأججه لموتشالوف بعيدا عن التقدير والفهم، هذه النفوس القليلة وحدها هي التي جزعت بسبب السقوط التدريجي لموهبته ومجده الى جانب جزعها بسب السقوط التدريجي للمسرح نفسه الذى اغرق بسيل من الفودفيلات السطحية. ان كل ما قلناه الان سبق ان خطر ببالنا ونحن نصل الى المسرح لمشاهدة العرض الذى نظم تكريما لموتشالوف. لقد شغلتنا قضية مهمه وعظيمة، مسألة من نوع «أن نكون اولا نكون» «To be or not to be» ان تفوق موتشالوف يمكن أن يكون انتصارنا، مثلما كان لفشله أن يكون فشلنا. لقد خطر ببالنا هذا وذاك ونحن نفكر حول موتشالوف فكرنا بالجيد وبالردئ، الا اننا فهمنا جيدا مع ذلك، أن ما يدعى بالامكنة الرائعة عنده في لعبه المتوسط بصورة عامة، هذه الامكنة لم تكن مجرد نجاح بسيط، ولا مجرد توهج عواطف ذاتية اوموهبة لابأس بها، بل التماعات روح قوية، وعميقة، وبركانية، التماعات موهبة جبارة، وهائلة، الا أنها غير متطورة ولا مثقفة بطريقة فنية، أخيرا فهي موهبة لم تدرك عظمتها الخاصة، غير عابئة بنفسها، انها موهبة غير فعالة. كذلك خطرت ببالنا فكرة أخرى أيضا: ان هذه الموهبة رغم كل ما قلناه عنها في السابق، لم يتوفر لها المجال اللائق بها، وانها لم يتح لها المجال بعد لتجرية قواها في أى دور فني بصورة حقيقية ولا نرانا مضطرين للقول بانها كانت تقريبا قد ضلت طريقها الحقيقي بقبولها ادوارا كلاسيكية منتفخه من قبيل دور بولينكيس، هذه الادوار التي جسدت تجلياته الاولى ونجاحه الاول، عندما ظهر على المسرح لاول مرة. على اى حال فاننا لم ندرك هذه الحقيقة تماما، التي تبدولنا الان واضحة جدا، وذلك لأننا لم نفهم الا الآن، وقد حصل ذلك بفضل موتشالوف نفسه

أن في العالم هناك شاعرا دراميا وحيدا هو شكسبير، وأن مسرحياته وحدها هي القادرة على أن توفر للممثل العظيم المضمار الذى يليق به، وأن الممثل العظيم لا يستطيع أن يكون عظيما الا في الادوار التي خلقها هو بالذات، أجل، لقد أصبح كل هذا واضحا الآن بالنسبة الينا. غير اننا أحسسنا آنذاك، وأن كان ذلك بصورة غير واعية، أن على هاملت ان يقرر نهائيا اى نوع من الممثلين موتشالوف وهل يتعين على الجمهور أن يذهب الى بتروفسكي تياتر عندما تقدم عليه مسرحية (هاملت). لقد اقتربت لحظة الامتحان وكانت لحظة طويلة ومعذبه. اخيرا انتهت الافتتاحية الموسيقية ثم رفعت الستارة فوقع نظرنا على عدد من الاشخاص على خشبة المسرح حاولوا أن يقرأوا ادوارهم بثبات ولم يتركوا فرصة تمر دون أن يقوموا بحركات جيدة، كما رأينا كيف حاول السيد اوساتشيف أن يرتعب كما اريد له أن يرمز الى هاملت الأب وكيف اراد محارب آخر أن يظهر ان هذا شبح وليس انساناً حياً فحرك الهواء ثم بعج الهواء قربه متظاهرا أنه ثقبه ثقبا بسيطا. . لقد كان كل ذلك مسلياً ومضحكا الا أن مزاجنا لم يكن ملائما للضحك: لقد انتظرنا، وسط الملل القاتل ما سيسفر عنه العرض بعد ذلك. هاهم أبطالنا يغادرون المسرح. اندلع صفير حاد. يتغير الديكور، يظهر عدد من الوصفاء ثم يظهر السيد كوزلوفسكي آخذا بيد السيدة سينيتسكايا، وخلفهما المحتفى به (موتشالوف ـ المترجم) يضج المسرح بالتصفيق الحاد ها هوينفصل عن الجماعة ويقف وحيدا عند طرف المسرح مرتديا ملابس الحداد السوداء، مقطب الجبين، تعبيرا عن الحزن والقنوط. كل شيء ينبى بان امرا سيحدث. . هاهما الملك والملكة يتوجهان بحديثهما نحو هاملت فيجيبهما. ان هذه الاجابات القصيرة لا تفصح عن شي ذى بال من قيمة اللعب. هاهو هاملت يبقى

وحيداً. يبدأ مونولوج: (آه ليت هذا الجسد الصلد يذوب) الخ، أما نحن فقد تبادر الى اذهاننا في الحال الأبيات التالية:

لم يمر على موته شهران

بل اقل من شهرين، اقل من شهرين.

ملك رائع، اذا قيس. بهذا

فكها يبيرون ازاء الساتير

كان البيتان الاول والثاني قد القاهما مشحونين بالكآبة والحب، أما البيتان الآخران فقد عبرا عن الحقد العنيف والاحتقار. لا يمكن لا مرئ ان ينسى حركاته التي رافقت هذين البيتين. اما بيت:

أيها الضعف اسمك المرأة

فقد سقط من هذا العرض، ومن العروض التالية. الا أن البيت:

لم يعتق بعد ذلك الحذاء

وما يليه فكان القاؤها في هذا العرض والعروض التالية كلها تقريبا رائعا. غير أنه من بين جميع هذه المقاطع والابيات تميز بقوة خاصة جواب هاملت لهوراشيو على الكلمات الاخيرة بخصوص الملك المتوفى:

هوراشيو: رأيته مرة، كان ملكاً صالحاً.

هاملت: كان رجلا في كل شيء،

ولن ترى عيني مثله ثانية.

أما النصف الاول من البيت (كان رجلا في كل شي) فقد مد موتشالوف في نطقه وهو يضرب كتف هوراشيو وكأنه يقاطعه، أما الباقي فقد نطقه بسرعة، وكأنه تعجل التعبير عن فكرة عزيزة عليه، قبل أن يفوت اضطراب روحه عليه الفرصة، فيخونه صوته. عند هذا اهتزت جنبات المسرح بعاصفة من التصفيق المهيب الصادر عن جميع الحاضرين. ومثل هذا الاثر ايضا استطاع أن يتركه في نفوس الحاضرين حتى المونولوج الأخير في المشهد الثاني. لقد كان الأثر قويا لدرجة بحيث يتعذر على الحاضرين أن ينسوا حتى هذا التعبير عن الحزن وانشغال البال بسبب الافكار حول الوالد الحبيب، وبسبب الهاجس الكئيب بخصوص السر الرهيب، هذا الهاجس الذى عبر عنه بالابيات التالية:

روح ابي تحت السلاح؟ ليس كل شي على ما يرام

لعل في الامر سوءاً

وحين يحين الليل فاهدئي يانفسي.

ولا أن ينسوا هذه المهابة، وهذه الحيوية اللتين صاحبتا **هذا** البيت:

سينهض المجرم معلنا عن جريمته!

ولا هذه الحركة الرشيقة التي رافقت نطقه بالبيتين الاخيرين:

ما من آثم الا وسيبدو مهما احتجب

ولو غمرته الارض كلها عن أعين الناس!

محركا يديه بصورة توحي وكأنه القي عن عاتقه بلا ادنى توتر، واعتمادا على قوة الارادة وحدها، عبئاً يعادل الكرة الارضية كلها.

كان أداء موتشالوف للمشهد الثالث[5] على العموم ليس بالردئ، الا أن المنولوج الذى يلي مغادرة الشبح للمسرح كان قد القى بدرجة من القوة ملفتة للنظر. وبعد أن تلفظ البيت: «تباً لها من امرأة تناهت في الاثم.» ركع على ركبته، والقي بصوت خنقه هياج ما مجنون (أين مفكرتي؟ . . .) الخ وبنفس الدرجة من الصعوبة يتعذر علينا أن نصور تلك السخرية وذلك الخبل الذي رافق رده على صوت كل من مارسيليوس وهوراشيو وهما يناديانه خلف المسرح: (هلو هو هو ياولد تعال ياطير. تعال) وعندما نطق بهذه الكلمات مصحوبة بما يعبر بواسطة الوجه والصوت عن خلل في العقل، مر بيده على جبينه شانه في ذلك شأن الانسان الذى يحس أنه يفقد عقله، والذى يخشى أن يصدق ذلك. يجدر بنا، بهذه المناسبة، أن نقول بضع كلمات حول جنون هاملت. لقد دار بين الانجليز جدل طويل حول ما اذا كان هاملت مجنونا أو لا؟ يبدو لنا أن هذه المشكلة أصبحت بسيطة جدا، وواضحة منذ أن حلها لنا موتشالوف بلعبه. كان لدى هاملت حياته الخاصة به التي استطاع - في نطاقها - أن يعي ذاته بوصفها قيمة حقيقية، وفجأة تخرجه حادثة رهيبة بالقوة من ذلك التحديد الذى فهم من خلاله كلا من الحياة ونفسه بالذات: طبيعي والحالة هذه أن يفقد هاملت كل نقطة ارتكاز وأى تركيز، ويتحول من ظاهرة الى مجرد عنصر، ويهوي من مستوى تأمله اللامتناهي الى ما هو متناه هنا بالذات يكمن جنون هاملت: خلال لحظة يستحيل الى طيف مع التمتع بامكانية أن يكون حقيقة، ولكن بلا أدنى حقيقة، شأنه في ذلك شأن الانسان الذى اطارت صوابه ضربة شديدة نزلت على رأسه، يبقى خلال فترة وجيزة يملك مجرد امكانية القدرات الروحية، هذه القدرات التي تتجمد وان لم تمت. وبالضبط، فقد كان هاملت مجنونا ولكن ليس لانه فقد عقله، بل لانه فقد رشده، أوذهل

مؤقتا، على أي حال فان قواه الادراكية سليمة، وهو بالذات لم ينظر الى الشمعة على انها شمس كل ما في الامر انه انذهل أول الامر لدرجة ما، وانه لم يجد خيرا من التظاهر بالجنون الى أن يعثر على وسيلة اجدى وانفع وهذا مالمح به الى مارسيليوس وهوراشيو بدرجة كافية من الوضوح ولقد استطاع موتشالوف، بفضل حسه الفني أن يفهم ذلك بعمق: انه مجنون وهو يجلس على ركبة واحدة ليسجل في مفكرته كلمات الشبح، انه مجنون عندما يرد على مناداة اصدقائه له وفي بقية المشهد بعد ظهور الشبح، الا انه مجنون فقط، وفق ذلك المعنى الذى نضفيه بفضل لعب موتشالوف على جنون هاملت، وموتشالوف هو الآخر يبدو في نظر المشاهدين مجنوناً فقط في هذا المشهد الثالث (الخامس في الاصل المترجم) دون سائر الاجزاء الاخرى في المسرحية كما سنبين ذلك فيما بعد، أما أن نجادل حول ما اذا كان هاملت مجنونا بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة فامر غريب حقا. ان انسانا مجنونا لا يصلح أن يكون بطلا في عمل فني وبطلا في دراما شكسبيرية.

ان فكرة تقديم انسان مجنون في عمل فني، ان مثل هذه الفكرة كان بامكانها ان تكون لقية حقيقية، وذلك فقط بالنسبة لبطل ما في الادب الفرنسي. هذا الادب الذى ينبش القبور، ويزور السجون، وبيوت الدعارة وعرن الدببة البيض، يبحث عن البشعي الخلقة من أمثال كازيمودو ولوكريسيا بورجيا، عن اناس مقطوعي اللسان، وملتوي الرؤوس كل ذلك من أجل اثارة نفوس القراء، غير ان عبقرية شكسبير كانت أعظم جدا من أن تلجأ الى مثل هذه الوسائل التافهة سعيا وراء تحقيق النجاح، لقد كان فهمه لجمال العالم الزائع والبهي ولقيمة الحياة الانسانية اعظم من أن يحط من قدر هذا وذاك بالافتراءات التافهة، لربما يفكر البعض بالاشارة الى أوفيليا محاولة منهم لدحض فكرتنا الا أننا نجيب هؤلاء بقولنا ان جنون اوفيليا صور من قبل شكسبير على اعتباره نتيجة ترتبت على أهم حادثة في حياتها على اعتباره ظاهرة عابرة لا عنصر أساسي في بناء الدراما يتوقف عليه هدفها ونجاحها، عندما جنت اوفيليا فانها تصبح خارج المسرح من حيث كونها شخصية اصبحت زائدة في الدراما، وبهذا الخصوص فاننا لا نرى حاجة الى القول بان ظهور اوفيليا المجنونه تثير في نفس المشاهد تعاطفا حزينا الا أنه لا يثير رعبا ولا يأساً ولا حتى اشمئزازاً من الحياة، يعتقد آخرون ان هاملت مجنون في لحظات معدودة حسب. حسن جدا ولكن في هذه الحالة كان يمكن لهذه اللحظات أن تفقد صلتها نهائيا ببقية حياته، الا أن جميع كلمات هاملت منطقية وتنطوي على معنى عميق. وهذا ما نفذه موتشالوف بصورة رائعة (ما الخبر يامولاي؟) - يسأل هوراشيو (اوه انه لأمر عجيب) يجيب هاملت شارداً بنظراته ومعبرا عن مرح وحشي وساخر. (قل لي، أيها الامير، قل لي) يواصل الحديث هوراشيو (كلا، فانك سرعان ما تذهب وتحدث الجميع بذلك) يعترض هاملت وكأنه يتسلى بحيرة صديقه (كلا ونقسم على ذلك) (ماذا تعتقد: أنا اثق بالناس؟ ستفضح كل شئ) «كلا وحق السماء» عند ذلك اكتسى وجه موتشالوف تعبيرا غاضباً وقال بصوت هادئ ومهيب وهو يميل مرة الى أذن هوراشيو وأخرى الى أذن مارسيليوس بالتناوب متظاهرا بانه يقوم باطلاعهم على سر هام ورهيب:

ما من نذل قاطن في هذه البلاد

الا وهو وغد حقير.

بعد ذلك أضاف وقد رفع صوته، بنبرة تدل على قناعة جدية: (أجل) الا أن هذا التهكم وهذا الجنون المسعور كانا قسريين بحيث تعذر عليه تحملهما بصورة مستمرة، وأن البيتين:

اذهبا الى حيث يشير اليكما الشغل أو الهوى

فلكل شغله وهواه

قالها ممزوجين بعاطفة الحزن اللانهائي، يشبه حاله حال انسان فقد كل شئ بحيث لم تبق لديه لارغبات، ولا قضايا يمكن لانجازها أن يشعر بسعادة غامرة. وبنفس النبرة قال:

أما أنا فانظرا، اني ذاهب لأُصلي.

الا أن خاتمة البيت «ذاهب لا صلي» كان قد تلفظها فجأة معبرا بذلك عن عبء مصابه المرهق واندفاعه من أجل العثور على مخرج من هذه الحالة المرعبة. أجل، لقد كان كل ذلك مفعماً بحقيقة وقوة مرعبتين. الا أن الموقف الذى يلي ذلك وهو موقف رائع، حيث يجبر صديقيه على أن يقسما على سيفه تاكيداً لحفظ السر، الا أن تنفيذه كان ضعيفا، هنا لم يستطع موتشالوف أن يحقق الكمال التام في اى لحظة من لحظاته، ومع ذلك لم يخل من لحظات قوية خصوصا الحوار الكبير الذى يبدأ بالبيت التالي: (لا تخبرا أحداً بما رأيتما). وهنا بالذات تميز عند موتشالوف دائما لحظتان من الحوار هما:

ان في السماء، والارض ياهوراشيو أمورا
اكثر بكثير مما تحلم به فلسفتك

ضعا يديكما ثانية على سيفي
يمينا بانكما لن تتفوها بما رأيتما

الا أن البيتين:

اننا في زمن معوج وياله من قضاء جائر
أن أكون ولدت لكي أقوّم منه اعوجاجه

كنا ننتظرهما دائما بحيث خيل الينا وكأنهما مفقودان. ومما زاد في كآبتنا اننا كنا ننتظرهما بفارغ الصبر، ذلك انهما يتضمنان سر روح هاملت باكمله من الواضح أن موتشالوف لم يعرهما كل الانتباه الذى يستحقانه: والا لاستطاع أن يقولهما بشكل بحيث يتردد صداهما في أرواح المشاهدين ولأستقر عميقا فيها.

هكذا انتهى الفصل الاول: لقد انطوى اداء هذا الفصل على الكثير مما هو غير متماسك. ولكن الى جانب ذلك كان هناك أيضا الكثير مما هو رائع الاداء وكان الانطباع العام الذى تركه المحتفى به («موتشالوف» المترجم) كبيراً لقد اخذنا كفايتنا من الراحة كما كنا نتوقع بقلوب واجفة تحقيق وانجاز اكثر امالنا جرأة واغراء، باختصار، لقد كنا نامل أن يتحقق الكثير، الا أن ما رأيناه كان يفوق كل ما تمنيناه يبدأ موتشالوف الفصل الثاني بحديثه مع بولونيوس، ثم يواصل حديثه مع كل من غليدينشتيرن وروز ينكرانتس. انها مشاهد فظيعة يعبر فيها هاملت بتهكمه اللاذع والمسموم عن حالة روحه المريضة والمعذبة، عن كامل عمق تفكك عالمه الداخلي وعن عمق عدم انسجامه، وعن كامل ضخامة عاره أمام نفسه، وعن كل كامل عذابات شكه وتردده، وضعفه. لقد كشف موتشالوف أمام المشاهدين في هذين المشهدين عن كل جبروت موهبته المسرحية واظهر امامهم حالة روح هاملت بالشكل الذي وصفناهابه الآن. كان من الضرورى أن يرى المرء كيف كانت تعابير وجهه عندما تقابل مع بولونيوس: لقد كان يرى في هذا الوجه سمات الجنون الى جانب تعابير خبث واحتقار نحو بولونيوس، وكآبة عميقة وعذاب قلب ممزق ومنطو على معاناته. أما جوابه على سؤال بولونيوس (كيف حال أميرنا المحبوب؟) فقال هاملت: (جيد والحمد الله) وبأى جواب رد على سؤال آخر صدر عن بولونيوس: (أتعرفني؟ يامولاي؟) فقد قال: (اعرفك تمام المعرفة. انت بياع سمك) اوه، ياله من صوت يتعذر تصويره على الورق كما يتعذر تكراره مرتين حتى حسب مشيئة من يمتلكه (ما الذى تقرأه يامولاى؟) يسأل بولونيوس هاملت. (كلمات، كلمات، كلمات) - يجيبه هاملت، ولكن كيف تمت هذه الاجابة! كلا معذرة - فليس في نيتنا أن ننقل تعبير هذا الجواب، بل أن نعبر عن اسفنا في اننا شرعنا بعمل ما يتعذر عمله، على الاقل بالنسبة لنا. وهنا نكتفي بالقول ان الجمهور فهم الفنان العظيم وصفق له بحرارة. اما المشهد الذى يضمه مع كل من غيلدينشتيرن وروز ينكرانتس فقد كان يفوق الأول اهمية من حيث قوته الكامنة والمكثفة وبهذه الصورة لعبه موتشالوف. خلال المشهد الاول ازددنا تحقيقا من الطريقة التي بها يستطيع الفنان أن ينفصل تماما عن شخصيته وان ينسىٰ نفسه ليعيش حياة غيره دون أن يعزلها عن حياته الخاصة. أوبكلمة أخرى، أن يجعل من حياته الخاصة حياة غريبة فيخدع بذلك لعدة ساعات نفسه مع ألفي انسان اخرين.. حقاً انه لفن مدهش.. ولكن ها نحن نجد انفسنا وسط حالة من اليأس التام: اننا نستطيع ان نصف طريقة الالقاء، والحركات التي صاحبته، أما الصوت، أما الوجه فهما يتعذران على الوصف وفيهما بالضبط يكمن كل شيء فمن أول كلمة الى آخر كلمة كان هذا الصوت يتغير دون انقطاع الا انه لم يفقد ولا لحظة واحدة تعبيره الذكي والخبيث والمرضي وعندما قابل كلا من غيلدينشتيرن وروز ينكرانتس بتعبيره عن سعادته الساخرة أو بكلمة ادق المهينة بدأ معهما حديثه بداية انسان لا يريد ان يخفي عنهما احتقاره وكرهه غير انه لا يريد في الوقت نفسه أن يخرج على اصول اللياقة. سالها هاملت متظاهرا بالبراءة الخبيثة «وما الذي ياصديقيّ الكريمين اسأتما به الى الهة الدهر حتى ارسلتكما الى السجن؟» «السجن، ياسيدى؟» - يعترض غيلدينشتيرن «أجل، فالدانمرك سجن» اجابه هاملت بكلام ممطوط وبتعبير مصحوب بمشاعر حادة ومؤذية مصاحبا كلامه هذا بهز رأسه «اذن فالدنيا كلها سجن».

يسأله روزينكرانتس «سجن ممتاز فيه ردهات، وزنزانات وسراديب» يجيب هاملت متظاهرا بالبرود، وبنغمة تدل على قناعة ما هازلة وفجأة يضيف بعد أن يغير صوته بحيث يعبر عن الكراهية والاشمئزاز ومطوحا بيده «والدانمرك من أسوئها» ولكن عندما يذكره روزينكرانتس بان العالم يبدو له كذلك لانه اضيق من أن يفي

بحاجات روحه، عندها يترك هاملت، وكأنه نسي للحظة دور المجنون، يترك تهكمه، ويهتف بعاطفة مفعمة بالأسى العميق الذى يني عن وعيه بضعفه: «رباه بوسعي أن أحصر نفسي في قشرة جوزة واعد نفسي ملك الرحاب التي لا تحد» باختصار لقد تم اداء كل هذا المشهد بدرجة من السمو الفني عظيم وبنجاح كبير رغم ان ذلك لم يتم بدرجة كافية من الكمال المطلق، وذلك لان موتشالوف نفسه برهن فيما بعد أن بامكانه أن يؤدى هذا المشهد بفنية أكبر. لقد كان موتشالوف رائعا بصورة خاصة وهو يستجوب رجلي الحاشية حول ما اذا كانا قد جاءا اليه من تلقاء نفسيهما أم انهما جاءا اليه بتكليف من الملك: لقد انجز كل هذا الاستجواب بنبرة من السخرية المنطوية على الاحتقار، وعندما نظر الوجيهان الى بعضهما معبرين عن الارتباك والحيرة التي هما فيها، حدجهما موتشالوف شزراً بنظرة ماكرة بحقد وقال معبرا عن كرهه العميق لهما، وعن احساسه بتفوقه عليهما «اكاد ارى اعترافا بذلك في نظراتكما» بعد ذلك عاد فجاة الى اتخاذ هيئة المجنون السابقة. لقد كانت كل هذه الانتقالات سريعة ومفاجئة مثل لمع البرق. بعد ذلك حدثهما بشكل رائع عن اعترافه، وخلال حديثه هذا كان صوته ووجهه وقوامه، وطريقته، كان كل ذلك يتغير مع كل كلمة يقولها: لقد شمخ وانتصب عندما كان يتحدث عن جمال الطبيعة وقيمة الانسان كما كان مرعبا ومخيفاً عندما تحدث كيف أن الارض تبدوله كقطعة من قذارة وقبة السماء كحشد من أبخرة كريهة أما الانسان «فانا لا أجد لذه في الانسان» بهذا اختتم حديثه معهما رافعاً من صوته هازاً رأسه من وقت لآخر بحزن ودافعا يديه كلتيهما الى الامام برشاقة وكأنه يدفع عن صدره الانسانية التي ضمها في السابق الى صدره بقوة.

في المشهد الذي يجمع بين موتشالوف وبولينيوس الذي جاء ليعلن وصول الممثلين الكوميديين يخيل الينا أن موتشالوف قد بالغ - لا في حفلة العرض الاولي حسب بل وفي جميع الحفلات التالية - بعض الشيء وهو ينطق الكلمات التالية ممطوطة اكثر مما يجب:

آوه، اعجوبة عجيبة!

آوه، غرابة غريبة!

إن هذا الألقاء الملحن، شأنه شأن حركة اليدين التي تصاحبه والتي تتألف من صفق كف بكف، كل ذلك ترك فينا دائما انطباعاً



غير مريح. غير أن الانتقال من هذا الجو المازح الذي يصل أحيانا حد الابتذال، الى الجزء الأعظم من المسرحية، هذا الانتقال كان رائعاً. إننا نتحدث هنا عن ذلك المكان، حيث أجاب فيه هاملت على كلمات بولونيوس: «إن كنت تدعوني بيفتاح، فأن لي ابنة احبها حتى العبادة» بقوله: «هذا لايتبع ذاك» من المتعذر جدا تقديم مفهوم حول هذا الانتقال المفاجيء من المرح المزيف على حساب تحقير المسكين بولونيوس، الى حالة من الوقار المهيب، تقريباً والمتجهم، والمتوعد والمنذر بشر ما، هذا الوقار الذي يعبر عنه فجأة بواسطة الوجه والصوت، وفي أساليب موتشالوف هنا يرى هاملت الذي يحتقر الناس ولايحبهم، زد على ذلك انهم أناس تافهون، هاملت الذي تمنى لو أنه هرب لاعنهم حسب، بل وعن نفسه أيضاً. إن هولاء الناس قد اضجروا هاملت بتفاهاتهم فماذا بقي أمامه أن يفعل معهم غير هذا؟ لم يبق أمامه إلا أن يشتم حقارتهم، وأن يكشف عن حمقهم امام اعينهم! وهذا مافعله. إلا أن هذا الدور لم يستطيع أن يشغله طويلا، وسرعان ما أضجرهُ: بعد ذلك يبدو كأنه يفيق من غفوة قصيرة، ويدرك الوضع الذي هو فيه فتجد كل كلماته أصداءها في القلب بوصفها نبرة شريرة. . . . . الجميع يغادرون المسرح. هاملت يبقى وحده يتبع بعد ذلك مونولوج طويل قوي ورهيب. هنا نشعر بالحيرة، ونبحث عن الكلمات بلا جدوى، أوبكلمه أدق، اننا نجد فيها الشيْ الكثير، الا أنها لا تنصاع لنا وتبقى مجرد كلمات،

وليست صورا وليست لوحات وليست نشيدا، ولا ديثيرامبوسا. لقد جرى الفصل الثاني بشكل رائع يفوق كل توقع.. الا أن هذا مونولوج.. وهذا مفهوم جدا، ذلك أن هاملت يكشف في هذا المونولوج عن كل أعماق روحه، بكل ما فيها من جروح فاغرة، وأن هذا المونولوج ليس الا عويلا وأنين روح، واتهاماً ووشاية قاسية وشكوى ضد نفسه يرفعها الى قاضي السموات نفسه... وبالفعل لقد بقي هاملت لوحده بعد أن عذبه كل هؤلاء الناس بملاحقاتهم وحقاراتهم، هؤلاء الناس الذين يتعين عليه أن يتكلم أمامهم وأن يضع قناعا على وجهه، وأن يمثل أمامهم دورا اعد مسبقا: هؤلاء الناس غادروه أخيرا - وهكذا فان احاسيسه الخانقة فاضت واكتسحت كل ما صادفته حتى أنها ابتعلت منبعها نفسه.. من اين لنا بالكلمات المناسبة للتعبير عن هذه الكآبة العميقة والكاسحة والمرضية عن هذا الحقد والهياج والاحتقار ضد نفسه بالذات، عن هذا اللوم للنفس وللطبيعة بسبب نفسه ذاتها للتعبير عن كل هذه المعاني التي بدأ بها فناننا العظيم قول الابيات التالية:

اى نذل أنا، أي عبد قروى؟
اليس من العار عليَّ أن هذا الممثل.
في رواية من الخيال، في حلم من الالم
يكره روحه على تلبس وهمه
فتحتدم ويشحب منه المحيا باجمعه؟
الدموع في عينيه، والهياج في قسماته
وصوته يتكسر ويتهدج، وكل وظيفة في جسمه
تتلبس ذلك الوهم... وذلك كله من أجل لاشيء
من أجل هيكوبه!
وما لهيكوبه عنده، او له عند هيكوبه،
فيبكي هكذا من أجلها؟ وما الذي ترى كان فاعله
لو أن لديه من دافع وحافز الى ممض الالم،
ما لدى انا؟ لاغرق والله المسرح بالدمع،
وشق الاسماع برهيب الكلام،
ولدفع الآثمين الى الجنون، وارعب الابرياء
وشَدَه الجهلاء ولأرهب حقا
حتى الآذان والعيون نفسها!

لقد قال كل ذلك بشكل ممطوط تقريبا، وبصوت هادئ يشبه النحيب ومن خلال كل ذلك جرى التعبير بالدرجة **الاولى عن** الاحساس بالكآبة اللانهائية وبالغم اللانهائي بسبب نفسه، **وعند** قوله للابيات الاخيرة فقط أخذ صوته يقوى ويرتفع دون أن **يفقد** هذا التعبير وكأنه تغلب على الاحاسيس التي تخنقه وعندما انتهى موتشالوف من قول هذه الابيات توقف لفترة طويلة نسبيا، ثم انفجر يقول وكأنه يلقي نظرة فاحصة على نفسه بكل تركيز القوة الكامنة في اعماقه:

وأنا؟

عندما قال هذا توقف في وسط المشهد وهو يقف متسائلاً، وكأنه ينتظر من احدهم ان يجيب على تساؤله، وبعد توقف ملحوظ ايضا دفع بيده تعبيرا عن الشعور باليأس، كذلك عن الشعور بالحزن وأخذ يمشي على المسرح وهويتحدث بصوت صادر من اعماق روح معذبة:

أنا حقير بليد، من الوحل لحمتي وسداي
استرق النظر، كالأبله الحالم، غير مليء بحوافزي
غير قادر على النطق بشيء... حتى ولا من أجل ملك
دبروا لملكه وغالي حياته شر هزيمة.

ولدى النطق بالبيت الاخير تغير صوت موتشالوف: فيه حب حزين، ولقد حدث معه هذا كلما تحدث عن أبيه.

أم أنا جبان؟
من يسميني بالوغد؟ يشج القحف من رأسي؟
ينتف لحيتي ويقذف في وجهى بها؟
يدعك أنفي يرد الاكذوبة الى حلقي
او تستقر في رئتي؟ من يفعل ذلك بي؟

في هذه الابيات اندمجت عاطفة الحزن بالتعبير عن قوة ما وحيوية. الا أن موتشالوف اتخذ في الابيات التالية النبرة السابقة التي ترددت اصداؤها في الروح على هيئة عويل عذاب لا يحتمل:

وماذا بعد؟
ارى هذا النذل الملوث في الدم
هذا النذل الغادر الفاجر..
حتى الجحيم يدعوني للانتقام
بينما أنا..

هنا يتوقف موتشالوف عند مكان محدد، وبعد وقفة قصيرة **قال**

بتهكمه القاتل وهو يتوجه الى نفسه:

ولكن يالي من حمار؟ ما أجمل صنعي،

انا ابن ذاك القتيل الحبيب،

انا الذى تحثني السماء والجحيم على الثأر،

افضي ما بقلبي كالمومسات الفاظا

واروح اشتم كالبغي.

مهما بالغنا في حديثنا عن روعة لعب موتشالوف حتى هذا المكان فانه لا يعتبر - شيئا بالمقارنة مع روعته وهو يقول:

اوه هاملت، هاملت

يالعارك، يالحجلك...

أن هذا الهز السريع للرأس، هذا التلويح السريع باليدين، هذه المشية المتسارعة، كل هذه الاشياء المعبرة عن نوبة حزن ممزق للروح وساحق لها، وهذا الصوت الذى يهز الجميع دون أدنى ارتفاع بنبرته وبلا أدنى صراخ، والذي - يتغلغل الى اعمق خفايا القلب عند المشاهدين - آوه لقد كان كل ذلك مذهلا! ومما يستحق الالتفات أن هذا المكان في الدراما لم يسقط الا في عرض واحد فقط، من بين جميع العروض التي حضرناها الا أن موهبة موتشالوف كانت متفوقة ومهيبة في جميع هذه العروض. هكذا انتهى الفصل الثاني، وهكذا غادر هاملتنا المنصة وسط عاصفة من الصراخ والتصفيق الحاد. لقد كان الجمهور منتشيا، وكان كل شيء حولنا يفوح بالنجاح التام وبالمهابة التامة، ومع ذلك فلم يكن كل هذا سوى بداية لسلسة كاملة من الانتصارات اللامعة بالنسبة لموتشالوف.. وفي الفصل الثالث يظهر هاملت على المسرح مع المونولوج الشهير (أن نكون اولا نكون) وليس من العبث أن يتمتع هذا المونولوج بشهرته المعروفة - يكاد يكون، لا جزءاً من الدراما، بل عمل خاص وكامل لشكسبير: به تم التعبير عن كامل العالم الداخلي لهاملت، بوصفه انسانا اقلقته مشاكل الحياة، فضلا عن أنه يتعذب بسبب الصراع مع نفسه وهكذا فقد انتظرنا هذا المونولوج من موتشالوف وسط حالة من قلق النفس الخاص الا أن النتيجة كانت مخيبة لكل توقعاتنا. لقد ضاع هذا المونولوج لا في هذا العرض الاول حسب، بل وفي جميع العروض الاخرى دون استثناء(*) وفي حالات نادرة جداً حسب، كان يصبح مسموعاً قبل النهاية لا غير. اننا نفهم السبب الذي جعل الامر بهذه الصورة: يتطلب بترفسكي تياتر، بحكم ضخامته، من الممثل صوتا جهورياً، بينما أراد موتشالوف أن يقدم بصدق اكبر انساناً غارقاً في أفكاره. ومن أجل هذا فانه يبدأ مونولوجه بصوت هادىء حتى اذا ما وصل الى مقدمة المسرح يكون قد قارب من انتهاء المونولوج فلا يبقى منه الا أبيات قليلة ولم يسمع المشاهد الا هذه الابيات القليلة. لقد كان ذلك خطأ كبيراً من جانبه (موتشالوف. المترجم) ان طبيعة الفن المسرحي لا تتطابق تماماً مع ما هو طبيعي في الواقع أما النظر الى ما هو طبيعي من هذه الزاوية فلا يعني الا الوقوع في الغلطة التي يقع فيها الكلا سكيون الفرنسيون الذين اعتبروا وحدتي المكان والزمان شرطاً ضروريا لتوفير جو من الطبيعية للعمل الفني ويتوفر للفن جو الطبيعية لا لأنه استنساخ للواقع ولا لانه تقليد بل لأنه اعادة خلق لهذا الواقع. ولهذا فاننا نعتقد أنه تعين على موتشالوف أن يقدم هاملت الغارق بافكاره لا بوصفه ظاهرة مفكرة أى رأسا مطأطئا وصوتا خافتا ومشية وئيدة قدر اظهار عملية تعمق في التفكير. انه يستطيع أن يرفع من نبرة صوته دون أن يخاطر بالخروج على وضع انسان مركز على الافكار التي تشغل باله. كان بامكانه، بل كان يجب عليه سعيا وراء المزيد من الطبيعة الفنية أن يدخل الى المسرح صامتا، وأن شاء ايضا أن يلقي نظرة عابرة وغير فاحصة على الاشياء حوله، وأن يمشي على المسرح بعض الوقت دون أن ينطق بكلمة حتى اذا ما وصل الى مقدمه المنصة بدأ بمونولوجه. اننا واثقون من أن المونولوج ما كان يسقط لو أن موتشالوف فعل ذلك... سبق أن قلنا ان الابيات الاخيرة لهذا المونولوج تكون احيانا مسموعة عند موتشالوف، حتى انها تكون في بعض الحالات رائعة: لا ندرى ما اذا كانت هذه الابيات على هذه الصورة خلال العرض الاول أم لا. اننا نتذكر جيدا انه عندما رأى او فيليا فان انتقاله من حالة التفكير الى حالة التظاهر بالجنون كان رائعا بقدر كونه سريعا ومفاجئا. لقد تحدث مع أو فيليا بصوت خافت، ومركز، وساخر وبوتيرة سريعة ووحشية، وأن هذا المشهد كله كان مفعماً بوحدة حماس سامية وبوحدة طبع CHARACTER اننا لن نستطيع نسيانه باكمله من أول كلمة فيه الى اخر واحدة. أما مناجاته لاوفيليا:

«اذهبي الى دير وترهبي. أتريدين أن تلدي الخطاة؟ أنا نفسي على قدر من العفة، ولكن بوسعي رغم ذلك أن أتهم نفسي بامور هي من الاثم ما يجعل أمي تتمنى لو لم تكن ولدتني. اني شديد حقود

الثار، عنيد الطموح، ورهن اشارتي من الآثام ما يعجز فكري عن حصره وخيالي عن تحديد شكله، ووقتي عن تنفيذه. فما الذي يترتب على الذين هم مثلي أن يفعلوا اذ يزحفون بين السماء والارض؟ كلنا انذال واوغاد، اياك أن تصدقي واحداً منا. اذهبي وترهبي. أين أبوك؟»

هذه المناجاة تفرد لها ذاكرتنا، من بين جميع ماضمه هذا المشهد، مكاناً بارزا. لقد ادى موتشالوف بدايتها بسرعة وعلى عجل، الا أن الكلمات التالية: «ولكن بوسعي رغم ذلك أن أتهم نفسي بامور هي من الاثم ما يجعل أمي تتمنى لو لم تكن ولدتني» ألقاها مصحوبة بتعبير هو أقرب الى صراخ من نوعه، كأنه انفلت رغما عنه من أعماق روحه. أما الكلمات التالية فقد القاها متباطئة بعض الشيء، ومصحوبة باحساس بالكآبة الساحقة. في هذه الكلمات نسمع هاملت الذى لم يعان من وعيه بقصوره قد زعله على نفسه لافتقارها الى الأرادة الكافية حتى لاقتراف النذالة. من الصعب جدا التعبير عن ذاك الغضب المشمئز والحاد الذى صاحب قوله: «فما الذى يترتب على الذين هم مثلي أن يفعلوا اذ يزحفون بين السماء والارض!»

اما الحوار الذي يقدم فيه هاملت نصائحه للممثل فقد كان اداء موتشالوف له جيدا، وذلك فقط خلال العرض الاخير «العشرين من تشرين الثاني» أما في جميع العروض الاخرى فقد ترك في نفوسنا انطباعا بعدم الارتياح خصوصا في كلمات «صور الفضيلة بقسماتها، والرذيلة بقبحها» كان يجب أن تلقى هذه الكلمات قدر الامكان، ببساطة أكبر وبهدوء أعظم، وبلا أدنى حركات يدين معبرة: أما موتشالوف، فقد حاول، على العكس من ذلك. أن يلقيها بصوت قوى يقترب من الصياح مصحوبا بحركات يد حادة كانت تكشف لا عن قيمة معبرة، بل عن تصنع، أما في المشهد التالي حيث يوصى هوراشيو أن يراقب الملك خلال عرض الكوميديا فقد كان موتشالوف رائعا خلال العرض الاول والعروض التي أعقبته على حد سواء نطق وهو ينحني على صدر هوراشيو وواضعا يديه على كتفيه وكأنه يعانقه:

فعندما ترى ذلك الفصل قد بدأ

أرجو أن ترقب عمي

وتشرك حتى الروح منك في الملاحظة.

ما تزال عبارة «وتشرك حتى الروح منك في **الملاحظة» تتردد في** أسماعنا حتى هذه اللحظة وكأنها قيلت أمس **فقط، أو بكلمة أدق** لم نتوقف لحظة عن سماعها. الا أن هذه العبارة **نفسها لم تكن،** على الرغم من كل ما فيها من طاقة شعرية غير محدودة، **الا مجرد** تمهيد لتلك الدراما العنيفة التي ترتبت عليها. **ليست هناك ريشة** ولا فرشاة قادرة على تصوير ولو شبه ضعيف **لذلك الشيء الذى** رأيناه وسمعناه. **ان كل هذا التهكم الذى يوجهه مرة ضد اوفيليا المسكينة واخرى ضد الملكة وثالثة واخيرة ضد الملك نفسه، كل هذه العبارات القصيرة والمتقطعة التي يقولها هاملت وهو يجلس على مسطبة قرب مقعد اوفيليا خلال فترة عرض الكوميديا، كل ذلك فاح بقوة خفية الا أنها محسوسة بضغطها، مثل حلم مزعج، لدرجة بحيث يتجمد الدم في عروق المشاهدين. وان كل هؤلاء الناس على اختلاف مراتبهم، وطباعهم واذواقهم وميولهم وثقافتهم واعمارهم وجنسهم، اندمجوا جميعا في كتلة واحدة ضخمة تلهمها فكرة واحدة واحساس واحد. وتنظر بوجه متطلع ونظر مسحور، ونفس محبوس الى هذا الانسان بقامته الربعة وشعره الاسود ووجهه الشاحب كالموت، الذى جلس على المسطبة كيفما اتفق كثيرا مابدأ تصفيق حار وانقطع قبل أن ينتهي، وكثيرا ما ارتفعت الايدى للتصفيق ثم هبطت وكأنها عاجزة عن فعل** شيء كثيرا ما أمسكت يد غريبة يداً غريبة: غريب يمنع غريبا الى جواره من اظهار حماسته ودهشته دون أن يبدو ذلك مستنكرا في نظر الآخرين. ها هو الملك ينهض في حالة من الارتباك. بولونيوس يصيح «اوقفوا المسرحية» «انوار، انوار» يغادر الجميع القاعة على عجل، أما هاملت فكان ينظر اليهم ووجهه يحمل تعبيرا غامضا. اخيرا يبقى هوراشيو وحده مع هاملت الجالس على المسطبة، في وضع انسان لديه من الاحساس الخانق الذى تكبحه قوة ارادة جبارة، احساس مستعد ليتفجر كعاصفة هوجاء. وفجأة يقفز موتشالوف من المسطبة مثل أسد هائج ويمرق كالبرق ليصبح في وسط المسرح، فملأ المسرح، وهو يخبط أرضه بقدميه وملوحاً بيديه، بانفجار ضحكة جهنمية.. كلا فلو أن قدرة سحرية اطلقت قهقهة جماعية من آلاف الصدور التي اندمجت في صدر واحد لبدا ذلك مجرد ضحكة طفل ضعيف بالمقارنة مع هذه القهقهة الهائجة، والضخمة، والمذهلة، ذلك أن مثل هذه القهقهة تحتاج لا الى صدر له اعصاب حديدية بل روح جبارة

أثارها هوى لا نهائي. ثم ماذا عن هذا الخبط بالقدمين والتلويح باليدين جنبا الى جنب مع هذه القهقهة؟ اوه انها رقصة الاموات المعبرة عن اليأس، والفرحة بعذاباتها والثملة بالآمها الممضة.. اوه يالها من لوحة! يالها من روح جبارة! ياله من سحر للاهواء! لقد اندمجت اصوات الفي مشاهد في صيحة اعجاب واحدة كما اندمجت اربعة الأف يد في خفق واحد معبر عن الحماسة ووسط هذا الصراخ المصم للآذان تميزت بوضوح القهقهة المهتاجة والانات الوحشية الصادرة عن انسان واحد كان يركض بين جنبات المسرح مثل أسد افلت عن قفصه. في هذه اللحظة لم نعد نلحظ عليه قصرا في القامة: لقد رأينا الآن أمامنا ظاهرة ما مخيفة استطاعت بمساعدة سحر الانارة المسرحية، أن تنفصل عن الارض، وأن تنمو وتطول وتملأ المسافة بين ارض المنصة وسقفها، وتحركت في هذا الفضاء وكأنها شبح ينذر بالشؤم...

فدع الجريح من الظبا في دمعه

ودع اللعوب من الظبا متفردا

هل اوقف الاكوان في دورانها

ذاك الذى عنها التهى أوسهدا،

قال موتشالوف هذه الابيات بصوت متقطع ومعذب، الا أن الهوى لا يمكن أن تنضب قوته اما الكلمات «هل اوقف الاكوان في دورانها» التي نطقت بشكل ممطوط مع ضغط على النبرات، والتي صاحبتها حركة يدين متوعدة عدة مرات، أما هذه الكلمات فقد اظهرت أن العاصفة لم تهدأ بل اكتسبت طابعا آخر...

هاملت: اذا انقلب الزمان عليّ ألن أحصل بهذا، وبغابة من الريش مع وردتين من ورود بروفانس على حذائي المخطط، على حصة كاملة لشريك في احدى فرق التمثيل؟

هوراشيو: بل نصف سهم

هاملت: كلا، بل سهم كامل

لقد صاحب قول الكلمات الاخيرة انفجار جديد من التصفيق الحاد....

انك ياصاحبي لتدري بان بنياننا تهدم

وغاب عن ملكه مليك كأنه المشترى وأعظم

وجاء من بعده طاووس يأمر في أرضنا ويحكم

لقد القى موتشالوف هذه الابيات بترنم وبصوت يلهث من التعب، بينما كان يمسح العرق من وجهه، فضلا عن أنه كان يبدو وكأنه يريد أن يمزق ثيابه ويلقيها عن صدره، وذلك من أجل أن يعمل على تبريد هذا الصدر الملتهب. لقد كانت كل هذه الحركات رائعة جدا ورشيقة جدا... لقد شدد النبرة جدا في كلمة طاووس هذه - الكلمة التي كانت تعبيرا عن الغضب الحاد والهائج «القافية الاخيرة ليست صحيحة يامولاى» - هذا ما قاله له هوراشيو. فهتف هاملت وهو يضع كلتا يديه على كتفي صديقه «عزيزى هوراشيو» فكان هذا الهتاف أشبه بعويل روح مثارة ومعذبة جمعت كل قواها لتبدو متماسكة ولو للحظة «أما ما قاله الشبح فيعادل عندى ذهب العالم، الاحظت؟» لقد تلفظ الكلمات الاخيرة بصورة مطولة جدا، مشددا النبرة على كل مقطع من مقاطعها، فضلا عن محاولته نطق كل مقطع من مقاطع الكلمات بصورة منفصلة تقريبا ومتقطعة، وذلك لأن انفعالاته الداخلية سيطرت على روحه، وأن من رآه على المسرح سيتفق معنا أن العواصف الملهمة وحدها هي القادرة على أن تفصح عن نفسها بهذه الصورة وليس الفن، أو المقدرة، أو الحسابات الدقيقة من أجل تحقيق التأثير. نحن نعرف أن هذه التفاصيل ستبدو حتما مملة ولا تدل على شي بالنسبة لاولئك الذين لم يسبق لهم ان رأوا موتشالوف على المسرح وهو يلعب دور هاملت، أما اولئك الذين رأوا وسمعوا بانفسهم كل ذلك فسيفهموننا حتما. «لقد لاحظت ذلك جدا ياسيدى» أجابه هوراشيو. «عندما جرى الكلام عن السم؟» واصل هاملت حديثه وهو يمط كلماته.» «رايته باشد وضوح» يجيبه هوارشيو مقاطعا. «أها! ها! ها!» قهقهة من جديد وهو يضرب كفا باخرى بينما كان يقطع المسرح طولا وعرضا بحماس مهتاج...... اهتز المسرح مجددا بسبب الصراخ والتصفيق الحاد، ومن جديد تميز من بين هذا الصراخ الصادر من الآف الحناجر والتصفيق الصادر من الأف الاكف، صراخ واحد وقهقهة واحدة...... الوجه لم يفقد تعبيره السوداوي (الميلونخولي) رغم تشوهه بسبب تشنجات الهياج، والعينان تلمعان بالبرق وتكادان أن تقفزا من محجريهما، وخصلات الشعر الاسود والمتجعد تتدلى كالافاعي على جبين شاحب - ياله من فنان جبار ورهيب.... واخيرا وبعد أن هدأ تصفيق الجمهور فقط استطاع أن يكمل هذا المقطع الحواري:

علينا بموسيقى. علينا بالمزامير

إن لم ترق للملك ملهاتنا

فلعل السبب أنها لم ترق له

علينا بموسيقى

ومن جديـد انفجار حاد من التصفيق . . . . أما المشهـد مع غيلدينشتيـرن الذى جاء يدعو هاملت لمقابلة الملكة والذى أخبره باستيائها فقد كان رائعا الى حد بعيد . لقد كان شاحبا مثل المرمر، يتصبب جسمـه عرقـا، ووجهـه مكفهـر ومع ذلك فهو مهيب وجبار ورهيب، أمـا صوتـه فقـد كان قويا وأن عبر عن الالم ، وعيناه عبرتا عن اشمئزازهما من رؤية المبعوث انهما مثبتتان بلا ادنى انتباه على مكـان معين واصـابعـه تعبث بشراريب ردائه ، في مثل هذه الحالة قدم اجـابـاتـه لغيلوينشترن متنقلا بلا انقطاع من حقده المركز الى تظاهـره بالجنـون ومن الجنـون الى سخـريته المرة . من المتعذر التعبيـر عن هذا الكمـال الفريد الذى تمثل في اقناعه غيلدينشيرن أن يعزف لحنا ما على الناي : لقد فعل ذلك بهدوء وببرود وبصوت خافت غير أنه تراءى من خلال كل ذلك مأرب ما الامر الذى حمل الجمهـور على توقـع شي ما رائع ـ ولقد كان توقعه في مكانه : لقد انتقـل فجـاة وهـو يبعـد عن نفسـه منظـر البرود والسذاجة الساخرة والمدعاة الى التعبير عن كرامته الانسانية المهانة فيقول بنبرة مركزة وصلبـة «أتـرى اذن كيف تهـدر أنت الآن كرامتي . . . انـك تريـد التظـاهـر بانـك تعـرف مفـاتيحي . انـك تريـد اقتـلاع القلب من غوامضي . انك تريد استخراج مكنوني من أخفض نغمة الى القمة من مداي وفي هذه الالـة الصغيـرة الكثيـر من الموسيقى والصوت الشجي ، ومـع ذلـك لا تستطيـع استنطـاقها أم تحسب أن العزف عليّ أسهل من العزف على هذا الناي؟ سمني ما شئت من آلة ، لن تستطيـع العـزف عليّ مهما جسستني وأثرتني لقد كان هناك عظمة ما من نوعهـا في كل هيئتـه وعـاداتـه . وعنـدمـا قال هذه الكلمات وسقـط النـاي على الارض مع نطقـه الآخـر كلمـة انـدمـج هديـر التصفيق مع ضجيـج سقـوطه . . . . . ومثل هذا كان مشهد التقائه مع بولـونيـوس وبنفس الـروح مونـولـوجه قرب الملك الراكع على ركبته وهويصلي . ان حماسته لم تضعف ولا لحظة واحدة ، أما في المشهـد الـذى جمعـه مع أمـه فان هذه الحمـاسـة بلغت أعلى مستـويـاتهـا . لقـد أظهـر هذا المشهد الذى لعب بشكل رائع بعد سلسلة من المشـاهـد التى لعبت هي الاخـرى بشكـل رائع والتي كانت تتطلب حماسة متواصلة والهاما مستمرا ، هذا المشهد أظهر أن بامكـان الجسـد أن يتعب الا انه اظهر ايضا نشاطه وأن يعثر في ذاتـه على قوى جديـدة وعلى حيـاة جديـدة ، وذلـك عنـدما تتوقد الـروح ، وبـالفعل فبعد مثل هذا الاستنضاب الرهيب الذى يمكن أن يتـرتـب عادة على مثـل هذه العواصف الروحية ، يصبح من غير المعقول أن تعقد الأمال على المشهد المنتظر مع والدته . لقد كنا مستعدين لأن نعذر موتشالوف لو أنه اتلف هذا المشهد غير أنه ظهر فيه بقوة جديدة واضافية وكأنه بدأ اللعب الآن فقط . . . . لقد قال ببساطة وبصوت هادى :ء

ها يامٰاه، ما الامر؟

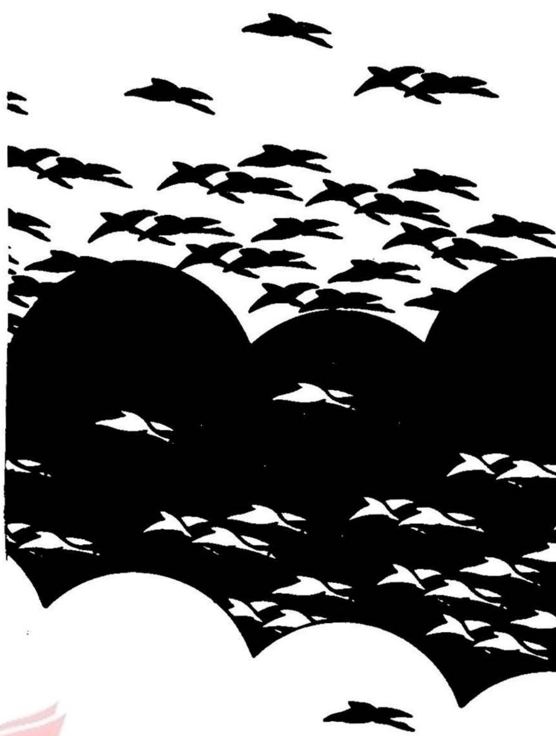
وبمثل هذا تماما اعترض على اتهامها له بانه أهانها :

أماه، لقد أسات كثيرا الى أبي .

اوه كلا ، اننـا لا ننـوى ذكـر المـزيـد من التفاصيل ذلك أن بذل الجهـد الـلازم من أجـل أن نثقل بدقة كل ظلال لعب هذا الممثل العظيم من شأنه حتى أن ينال من مشاعرنا الخاصة بوصفه محاولة وقحـة وغير موفقة . نقول باختصار وبصورة عامة عن المشهد ككل ان من المتعذر حتى مجرد تمني القيام بشيء من هذا القبيل، ذلك أنه لا يجوز أن نتمنى شيئا ما لم نكن قد تأملنا هذا المتمنى بترو، وهذا أمر يفوق امكانية كل مخيلة . . . . . . ان كل هذه الانتقالات من صنـوف التعنيف القـوية والرهيبة الى توسلات الحب البنوي ، ثم الارتداد عنها الى السخرية المركزة واللاذعة ، بامكان المرء أن يفهم كل ذلك وأن يحس به ، الا أنه ليس هناك وسيلة بعد للتعبير عنه .

---

* **القسم الثاني من هذه الدراسة سينشر في العدد القادم**



الحمامة

ميسلون هادي



دلف «عوف» الى البستان من ثغرة صغيرة في سوره الطيني فرآه جارهم «ابو منعم» وكان جالساً يعبىء كومة من البرتقال في سلة كبيرة بجانبه . . صاح «ابو منعم» :

ـ اين انت ذاهب؟ سأخبر أباك!!

فتجاهله الصبي ومر مسرعاً يخفي مصيادته في جيب دشداشته الجانبي . . تناهت الى أنفه رائحة الاشجار مختلطة بنسيم بارد فشعر بانتعاش وتملكته رغبة بان يلتقي تلك اللحظة بـ«جميلة» فيجلس الى جوارها على ضفة النهر ويأكلان من حبات «الحمّص» الهشة . . لابد انها تقف الآن على الدكة الحجرية لدكان العم «عبدالله» ترمي ضفيرتها الى الخلف بيد وتناول العم «عبدالله» القطعة النقدية باليد الأخرىٰ . لم تقبل ان تأخذ منه النقود في البداية ، تدللت عليه وتمنعت وراحت تهش الخراف بعصاها كمن يريد ان يمضي . . ولكنه مشىٰ خلفها وكلمها وبعد قليل كان كل الذي في يده هو رائحة المعدن . انها لن تقبل بالتأكيد ان تجلس معه الآن ولو على ضفة ساقية . بل هي لم تعد تلاقيه أو تحادثه في الأيام الأخيرة كثيراً . . هو أكبر منها ولكنه لايزال كل يوم يحمل مصيدته و«كف» حصى ويخرج لاصطياد العصافير بينما تحمل هي عصاها وطعامها ونظرتها الخجولة وتخرج للرعي .

. . . «أتظن انها كبرت؟؟ أنا أيضاً كبرت . . وسأتزوجها . . وسأضعها لوحدها في غرفة . لوحدها . بدون خرافها وبدون العصا وبدون شريط شعرها المنقّط . »

لا يذكر يوماً لم يكن يعرفها فيه . . كانت جارته ولاتزال . . صغيرة جداً تلعب معه بالكرات الزجاجية والحصىٰ وترميه بحفنات التراب عندما «يزاغل» في اللعب . . هو يعرفها دائماً . . تماماً كما يعرف طوال الوقت ابواب البيوت وسماء الحارة وشجر التوت في باحة المنزل . ولكنها تغيرت بسرعة ، وأصبحت تغض طرفها عنه كثيراً ولم تعد تقبل ان تصعد معه الى سطح المنزل ليلهوا باطعام الطيور وسقيها ومراقبة حركاتها . كانت «جميلة» تحنو على مخلوقاته الصغيرة تلك وتغمرها بالعناية والمحبة وكان «عوف» يجد متعة كبيرة في ان يحدثها عن طيوره تفوق متعته وهو يفعل ذلك مع أقرانه من الصبيان . ولو تقبل «جميلة» ان تصعد

لتراها معه كما كانت تفعل من قبل لطار فرحاً كالعصافير، التي تلوح له في الأفق الذي ترسمه قمم النخيل، كلما وقف يتفرج على القرية من على سطح المنزل.

انتبه الى صوته وهو يحدث نفسه فالتفت حواليه كأنما ليتأكد من أن أحداً لم يره. قفز عابراً ساقية يجري فيها الماء بقوة فأغراه ذلك بان يفترش ضفتها ويشرب من مائها الدافق وتذكر انه لم يرَ أباه خلال مروره بالبستان وراح يعبث بالاوراق الساقطة والعيدان اليابسة ويرمي بقطع الحصى الى ماء الساقية. «يجب ان لا أتأخر كثيراً» قال لنفسه «فلابد ان البيضات قد فقست الآن. ولابد ان افراخ الحمامة تتدافع الآن بمنتهى الفوضى بين عشات ذلك العش المختبيء.»

نهض واقفاً ثم تلفت يتأمل المكان فيما حوله وفي رأسه تتزاحم الأفكار حافلة مستفزة لا تجعله يطيق المكوث في مكانه لحظة واحدة: هل يزور خلية النحل الملتصقة بسياج كوخ الحارس تحت شجرة التوت؟؟ ام يقطف بعض ثمار اللالنكي في غفلة من عيون الفلاحين؟ أم يمر على تلك النخلة؟ تلك النخلة؟؟؟؟؟؟؟ ها أسبوع مضى مُذ رأى هو ذلك العش والرغبة في ان يصعد اليه لا تبارح مخيلته.

لم يكن خائفاً من تسلق النخلة ولكن من أبيه ومن صعوبة ان يفعل ذلك دون ان يراه أحد. كان متأكداً ان هناك عشاً بين سعفاتها. هو رأى الحمامة ورأى قشات العش تبين له من زاوية صغيرة تقع عند إلتقاء عذقين بجذع النخلة. لم تكن النخلة عالية جداً ومكانها وإن كان منعزلاً بعض الشيء الا ان احداً ما سيراه حتماً اذا ما تسلقها حتى القمة. ولم يكن «عوف» يملك كلما مرَّ ولاح له العش اكثر من ان يقف دافعاً رأسه الى الخلف ليلقي نظرة طويلة متأملة ثم ليؤجل الفكرة الى اليوم التالي. مضى «عوف» الى النخلة وهو يفكر بأنه ان لم يصعدها فيسيقطف بعضاً من ثمار اللالنكي قبل خروجه من البستان. كانت تحيط بالنخلة مجموعة من اشجار الحمضيات تلقي على المكان ظلاً بارداً وحولها مباشرة تخلو الأرض المستوية الا من عشب منخفض تنبت بينه زهور صفراء برية. جلس «عوف» تحت النخلة مستنداً بظهره الى جذعها، تحسس بيده موضع المصيدة في جيبه ثم لملم أطراف حواسه كلها كمن يجمع زوايا صرة ليعقدها.. وراح يرهف السمع للخشخشة الخافتة المنبعثة من اعلى النخلة..

لم يكن يرَ شيئاً غير الافق الذي ترسمه قمم النخيل وهو مغمض العينين يستمع الى اصوات ضعيفة لا يدري أكان مصدرها الجوع ام اللعب ام اي شيء آخر. وظل «عوف» هكذا لفترة تمنى لو انها لا تنته أبداً وظن لوهلة انه مرفوع مع الأفق الوثير من تحته الى أعلى وان العالم بأسره ساكن يرهف معه السمع لذلك الصوت الواهن الأسر. تحركت أشجار البرتقال القريبة بحركة خفيفة لم ينتبه اليها «عوف» في بداية الأمر حتى أنه كاد يصرخ من إجفاله عندما وقع نظره فجأة على رجل بدين يظهر من بين الأشجار ويتقدم نحوه. اضطرب «عوف» وهو ينتزع نفسه بصعوبة من لُجة استغراقه الطفولي ومد يده الى جيب دشداشته بارتباك. لم يتعرف على الرجل حال رؤيته له ولكن سرعان ما ميّز فيه وجه «محروس» سائق العربة. نظر الى وجهه بحده، وخوف المفاجأة لايزال يعبث بأنفاسه.. وأحتار لوهلة ماذا يفعل او يقول وظل قابعاً في مكانه يشاغل عينه عن «محروس» بالنظر الى دودة قز ملتصق جسدها الأخضر الطري بعناد الى عود رمّان يابس. قال محروس وأصابعه تعبث بشاربيه الرفيعين:

ـ ماذا تفعل هنا ياعوف؟

تذكر «عوف» ان ليس هناك داع للخوف من ذلك الرجل فهو ليست لديه بالستان اية علاقة ولابد انه هو الآخر مار به لسبب أو لآخر. وأراد «عوف» ان يُخبره عن عش الحمامة ولكنه لم يشعر بحماسة لذلك. حرّك «محروس» دشداشته في موضع أسفل بطنه ثم اقترب من «عوف» ومس كتفه بيده وقال:

ـ صغار الحمامة؟؟؟ سأنزلها لك ان اردت.

دفع «عوف» العود اليابس بقدمه فألتفّت الدودة عليه بقوة و«محروس» يتطلع اليه بنظرات يشوبها احمرار خفيف ويمسح العرق عن أنفه باليد الأخرى. تلفت «محروس» يمنة ويسرة وفمه مفتوح لم يدر «عوف» كيف يفهم انفراجه.. لم تكن ابتسامة بالتأكيد.. كان فيها شيء غامض خافه «عوف» دون ان يفهمه.. شيء جعل رأسه يضج فجأة بهمهمة أهل القرية وكلمات مبهمة طالما سمعها عن «محروس».. نظر اليه «عوف» في عينيه ثم

تراجع قليلاً الى الوراء بشكل عفوي لا يدري ماذا يفعل. وظن لوهلة انه غير معني بهذا الموقف على الاطلاق وان على أحد ما ان ينهيه بدلاً عنه. قطع «محروس» على «عوف» لحظات تردده وخوفه الصامتين واستدار الى النخلة يريد ان يصعدها كيما يحسم الأمر ويبقى على «عوف» في مكانه. شمر عن ثوبه وتقدّم تشيّعه رائحة نتنة ثم تلقف جذع النخلة بذراعيه وراح يتسلق كرب النخلة بمقدرة وخفة لا تتناسبان مع ثقل وزنه. نظر «عوف» الى جسده المكتنز ورأسه الكبير فوجد نفسه في عربة العيد المكتظة بالأطفال يقودها «محروس» وهي تسير بهم في شارع القرية الرئيس.

ضجت فجأة في رأسه وفي قمة النخلة زقزقة الحمائم الصغيرة فانتبه «عوف» الى «محروس» ورآه يرفع دشداشته بيده جاعلاً منها ما يشبه الكيس يرفرف في داخله جسد صغير لائب. وكان هو يقبض بشدة على اطراف الدشداشة تحمر اوداجه السمينة وتلتمع عليها قطرات عرق صغيرة سرعان ما تسيل منحدرة فوق عروق رقبته النافرة. نظر «عوف» الى «محروس» وجسده الهائل ودشداشته المرفوعة الى اعلى وفي داخله ينبض إحساس غريب.. شيء يشبه الدوار الذي لايعرف سببه بالضبط.. ولأول مرة أحس انه لا يريد ذلك الطائر لا يريده أبداً. وتمنىٰ لو ان تلك الحمامة تفتح أسارها فتعود.. تسقط أطراف دشداشة «محروس» الى أسفل ويكف عرقه عن الجريان.. ايها الطائر المسكين.. ليست لديك القدرة على ذلك وهذه القبضة اللعينة تطبق عليك بكل الشر والرغبة المستبدة..

وأحس «عوف» ان وقوفه أمتد لسنين طويلة وان لوجيب قلبه صوتاً يدوي في ارجاء البستان فتسمعه حتى نحلات خلية الكوخ.. هو يتعثر بالحارس كل يوم فأين هو هذه اللحظة عليه اللعنة وعلي اللعنة.. وعليك يامحروس.. عليك.. عليك يأبن الكلب.. وأطلق ساقيه للريح لا يجرؤ حتى على الالتفات الى مصيدته التي سقطت من جيب الدشداشة الجانبي وهو يعبر سواقي الماء ساقية.. ساقية.. ساقية

التضاريس

محمد الثبيتي

ترتيلة البدء

جئت عرافاً لهذا الرمل
استقصى احتمالات السواد
جئت ابتاع اساطير
ووقتاً ورماد
بين عينيّ وبين السبت
طقس ومدينه . .
خدر ينساب من ثدي السفينه
هذه أولى القراءاتِ وهذا ورق التين
يبوح
قل هو الرعد يعرّى جسد الموت
ويستثني تضاريس الخصوبة
قل هي النار العجيبة
تستوي خلف المدار الحر
تيناً جميلا وبكاره
نخلة حبلى . .
مخاضاً للحجاره

من شفاهي تقطر الشمس
وصمتي لغة شاهقة تتلو اسارير
البلاد
هذه أولى القراءات وهذا
وجه (ذو القرنين) عاد
مشرباً بالملح والقطران عاد
خارجاً من بين اصلاب الشياطين
واحشاء الرماد
حيث تمتد جذور الماء
تنفضّ اشتهاءات التراب
ياغراباً ينبش النار . .
يواري عورة الطين .
واعراس الذباب

حيث تمتد جذور الماء
تمتد شرايين الطيور الحمر . .
تسرى مهجة الطاعون . .
يشتد المخاض
يادماً يدخل ابراج الفتوحات
وصدراً ينبت الأقمار والخبز الخرافي
وشامات البياض

القرين

مقيم على شغف الزوبعة
له جانحان . . ولي أربعة
يخامرني وجهه . . كل يوم
فالغي مكاني . . وامضي معه
أفاتحه بدمي المستفيق
فيذرف من مقلتي ادمعه
واغمر في رئتيه السؤال
فيرفع عن شفتي اصبعه :
- أمازلت تتلو فصول الرمال
- اقامر بالجرح . .
اقرع بوابة الاحتمال
- «أأشعلت فاصلة الارتياب» . . ؟
- دمي مشرع للتحول والانتصاب
- اتدرك ماقالت البوصلة
- زمني عاقر . .
قريتي أرمله
وكفّي معلقة فوق باب المدينة
منذ اعتنقت وقار الطفولة
وانتابني رمد المرحلة
لدى سادن الوقت تشرق بي
جرعة الماء . .
تجنح بي طرقات الوباء
تلاحقني تمتمات البسوس
ارى بين صوتي وبين صراط الشهادة
شمساً مراهقة
وسماءً مرابطة
ويميناً غموس

المغني

ابتداء من الشيب حتى هديل
الاباريق
تسترسل اللغة الحجرية
بيضاء كالقار
نافرة كعروق الزجاجة
قال المغني :
يعاقرني كل يوم غياب القوافل
قلت :
يؤرقك الزمن المتقابل
للجرح بوابتان من الخمر
الزنجيل
للقصيدة بحر طويل
وليل طويل
ودهر طويل
قال المغنىّ :
لصوتي رائحة الجوع
قلت :
لوجهك لون البراري
للجرح وجهان
من ظمأ نادمته الحناجر
من وطن للطريق المهاجر
يحتد صوت المغنى . .
يكبل في قامة الريح إمرأة
وكتاباً
وقبراً قديم
ـ كيف اغمد أوردتي في السديم . .
كيف اخرج من شبق الطين
موتاًيتيم . ؟
ـ ابتكرْ للدماء صهيلاً
تدثر بخاتمة الكلمات
بالبخور الذي يتناسل في الطرقات
ـ أبتكر للرماح صبوحاً
وماؤك موغلة في القناديل . .
وجهك منتجع للغات

ـ أبتكرْ للطفولة شكلاً
كتاباً تطارحه الخوف . .
تقرأ فيه محاق الكواكب
تكتب فيه حروف الندم
ـ أبتكرْ للطفولة عرساً تعلق فيه التمائم
واللعب الورقية
والاغنيات

الصعلوك

● يغيق من الخوف ظهراً
ويمضي الى السوق
يحمل أوراقه وخطاه
ـ من يقاسمني الجوع والشعر والصعلكه
من يقاسمني نشوة التهلكة

● يفيق من الجوع ظهرا
ويبتاع شيئاً من الخبز والتمر والماء
والعنب الرازقي الذي جاء مقتحماً
موسمه
ـ من يعلمني لعبة مبهمة . . ؟
ـ ترجل عن الجدب . . واحسب خطاياه
واسفك دمه

● يفيق من الشعر ظهراً
يتوسد إثفية وحذاء
يضوح اقدامه في الهواء
ـ من يطارحني قمراً ونساء
ـ ليس هذا المساء . . .
ليس هذا المساء . .
ليس هذا المساء



جان جينيه

الستائر

ترجمة: خليل الخوري

أهدى جينيه هذه المسرحية إلى: «روح فقيد شاب.»

وبعد أن قدّم نصائحه وارشاداته إلى من سيخرج هذه المسرحية، حول المسرح والديكور والتمثيل والألبسة والماكياج، تجيء صفحتان فيهما أسماء شخصيات المسرحية، وتبلغ - وأرجو ألا يثير ذلك دهشة القارىء - أربعاً وتسعين شخصية بين امرأة ورجل. اسماء اكثرها عربية. إلا أن الكاتب بما يثيره هذا الجيش من الشخصيات من بلبلة في ذهن المخرج، هذا اذا امكن توفيرها كلها، لا يتركه في حيرة بل ينبهه في اسفل قائمة الأسماء إلى أن في وسعه جعل الممثل يقوم بخمسة او ستة ادوار.

والمسرحية هذه، الخطرة حتما، مكتوبة في تسع عشرة لوحة. تتبدى فيها اللوحات متقاربة متباعدة، إن شخصيات لوحة ما قد يفاجئون القارىء بأنهم كلهم جدد لا رابطة بينهم وبين شخصيات لوحة سابقة او لاحقة. لكن الواقع هو غير ذلك تماما. أن خيطاً تجريديا عاماً يربطها جميعاً سواء أشفَّ أم غمض، وأبان أم اختفى. ومن هنا فإن العلاقة السببية بين الأحداث لا وجود لها داخل تسلسل مألوف، ولكنها تتأتى من كون أشخاص المسرحية جميعهم، المضطهد منهم والمضطهِد، الباحث عن شرطه الانساني، والمتخم بالامتيازات، القاهر والمقهور، كلهم يخضعون بالنتيجة لسقوف تاريخية واحدة. وعلى هذا فلا مجال للبحث عن تصاعد زمني في المسرحية والذي يبدو سائباً يعطيه حدوده في الذهن، ويؤطّره ما يتتالى من احداث، وما ينيخ على الشخصيات من ضغوط تتوازى لا تتتالى، وتتناظر وهي تتباعد. وعلى هذا فإن المفارقات فيها أبطال منظمة.

وهكذا فالأشخاص، وهم ضحايا شروط وظروف غير متشابهة، وأسرى ضغوط متضافرة، هم الذين يمدّون خطا تجريديا غير مرئي، يعطي المسرحية لحمتها الحقيقية، ويخلق فيها المناخ العام الذي يغدو أيضا بطلا مضافا.

ان هؤلاء: المستسلم منهم لمصيره، والرافض، والملتحم بالمؤسسة، والواشي، والعميل، والناس البسطاء، وعلوج المتروبول الاستعماريين، وعاهرات المبغى والعمال الزراعيين، وعمال المناجم، وبلهاء العسكرتاريا الاستعمارية، والثائرين، والثوار، والمستسلمين للتقاليد، وحتى الأشياء والأدوات والألبسة، وهم كلهم جزء لا يتجزأ من عمل جان جينيه هذا، يتحركون في المسرحية وكأنهم اشباح على ارض الواقع أو واقعيون في بلادٍ شبحية، والمناخ العام المهيمن، هو مناخ لا انساني. واثر كل انتفاض وعملية يجري طرح السؤال الكبير: جدوى الفعل ولا جدواه.

إن المكان، على ما يغلب، ذو نكهة مغربية، ويشي بالجزائر اكثر من أي مكان آخر. حتى لو كان المؤلف لم يذكر اسماء مناطق ومدن جزائرية.

أما دينونة جينيه للاستعمار فهي جزء من يقظة بعض الضمير الأوربي.

أما قدامى المحاربين الفرنسيين، فقد كانوا يومياً يزحفون في مظاهرات ضد المسرحية، ويغزون المسرح ويرشقون الممثلين بكل ما تتسع جيوبهم له من بيض فاسد وسواه. ويستمر الممثلون، كانوا، في العرض، رغم ما كان يصيبهم، ، ويستمر عرض المسرحية اكثر من عام على الخشبة ذاتها. ويضطر اندريه مالرو - وزير الثقافة الفرنسي وقتها - اكثر من مرة لأن يتدخل ويحمي الممثلين، وما اكثر ما كان يذهب بنفسه ليحول دون المتظاهرين والممثلين.

لقد حرص المؤلف على توكيد غرابة شخصياته، ولباسها، وتأنقها ولهجاتها، والنبرات والتبرج، والديالوجات، التي تكون احيانا عبثية، واحيانا لا معقولة. كما اغنى المسرحية بصور رمزية واستخدم في كثير من لوحاتها لهجة الآرغو العامية والشديدة الخصوصية، والصعبة الفهم على من ليس فرنسيا اصلا أو عائشاً في فرنسا.

هذا كله عقّد التناول، وعقّد الطرح، وعقّد مهمة الترجمة.

خليل

اللوحة الأولى

«حاجز بأربعة فروع (ستارة) مرسوم عليه شجرة نخيل وقبر عربي.»

في اسفل الحاجز كومة حصى، إلى اليسار علامة كيلومترية عليها هذه العبارة: عين صوفر 4كيلومترات. ضوء أزرق شديد الزرقة.

ملابس سعيد: سروال أخضر، سترة حمراء، حذاء أصفر قميص أبيض، ربطة عنق بنفسجية باهتة، قبعة وردية.

ملابس الأم: ثوب من الساتان البنفسجي مرقّع جميعه برقع بنفسجية متفاوتة الألوان، إزار أصفر واسع. حافية القدمين، كل اظفر من أظافر قدميها مصبوغ بلون فاتح مختلف عن الآخر.

سعيد، الأم.

سعيد في العشرين، ربطة عنقه معقوده بشكل سيء، يرتدي سترة مزرّرة. يدخل قادماً من الجهة اليمنى، ما ان يصير مرئيا من النظارة حتى يتوقف كأنه شديد الاعياء، يستدير نحو الممرّ الذي دخل منه، يصيح:

سعيد.

وردية، (فترة) قلت لك وردية، نصف ساعة وتشرق الشمس، (ينتظر، يستريح على قدم، يجفف عرقه) ألا تريدين أن أساعدك؟ (صمت) لماذا؟ لا أحد يرانا، يمسح حذاءه بمنديله، ينتصب ثانية) احذري، (يهمّ بالاندفاع لكنه يلبث مكانه متيقّظاً) لا، لا إنها حيّة، (يهدأ صوته تدريجيا، يبدو أن الشخص اللامرئي يقترب، يوجه اليه الكلام بنبرة عادية) سبق أن قلت لك أن تنتعلي حذاءك.

الأم

أريد أن يكون نظيفاً عندما أصل.

سعيد (متجهّما)

وهُمْ، أتظنين أن أحذيتهم ستكون نظيفة؟ وأنها ستكون على الخصوص أحذية جديدة؟ أوحتى أن أرجلهم قد تكون نظيفة؟

الأم (وقد غدت الآن تسير بمحاذاة سعيد)

الأم

أي شيء تأمل؟ أن تكون لهم أرجل جديدة؟

سعيد.

لاتمزحي! أريد اليوم أن أظل حزينا، سأوذي نفسي عمدا لأكون حزينا. ثمة كومة حجارة، ستر تاحين.

(ينتزع الحقيبة من على رأسها، يضعها عند جذع النخلة، تجلس.)

الأم (مبتسمة)

اجلس.

لا. الحجارة أطرى مما ينبغي لقفازي، أود من كلّ شيء أن يعكّر مزاجي.

الأم (مستمرة في الابتسام)

وأنت لماذا تريد أن تظل حزينا؟ أرى وضعك مضحكا. أنت، ولدي الوحيد، تتزوج من أقبح امرأة في البلدة المجاورة، وفي كل المناطق المحيطة بنا، وأمك مضطرة لقطع عشرة كيلومترات على قدميها لتحتفل بعرسك (تركل الحقيبة) وأن تحمل حقيبة ملأى هدايا للعائلة.

(تركل الحقيبة ثانية وهي تضحك، تنكفىء الحقيبة)

سعيد (حزيناً)

اذا استمريت فستحطمين كل شيء.

الأم (ضاحكة)

وماذا بعد؟ أليس يسليك أن تفتح أمام عينيها حقيبة ملأى بفتات من الخزف، والبلّور، والدانتيل ونثار المرايا والقديد، قد يجعلها الغضب جميلة.

سعيد

سيجعلها غضبها اكثر قبحا.

الأم (دائمة الضحك)

اذا بكيت لفرط ما تغرق في الضحك، فإن وجهها سيعود إلى مكانه من خلال دموعك. لكنك على وجه الخصوص، لن تتجرأ...

سعيد

على..

الأم (مستمرة في الضحك)

معاملتها كامرأة قبيحة. أنت ماضٍ نحوها مكرهاً: تقيّأْ عليها.

سعيد (متجهّماً)

أعليّ حقاً أن أتقيّأ؟ ماذا فعلتْ لتتزوج مني؟ لاشيء.

الأم

بمقدار ما أنت فعلت فقد ظلّت مرفوضة لأنها قبيحة. وظللت أنت بائراً لأنك فقير. كان لابّد لها من زوج، وكان لابد لك من امرأة. وأنت وهي تأخذان ما تبقى منكما. تتآخذان **(تضحك. ثم تنظر الى السماء) اجل، ياسيد، سيكون الجو حارا. يبعث لنا الله يوماً مضيئاً.**

سعيد (بعد فترة صمت)

ألا تريدين أن أحمل الحقيبة؟ لن يراكِ أحد. وعند بوابة المدينة أعيدها إليك.

الأم

ستريانني أنت والله. أنت بحقيبةٍ على رأسك، ستغدو أقل رجولة.

سعيد

وهل تصبحين اكثر أنوثة بحقيبة على رأسك؟

الأم

أنت والاله.

سعيد

الاله؟ بحقيبة على الرأس؟ سأشيلها بيدي.

(تصمت)

سعيد (مشيراً إلى الحقيبة بعد فترة صمت)

قطعة القطيفة الصفراء كم دفعت ثمنها؟

الأم

لم أدفع ثمنها. قمت بالغسيل عند اليهودية؟

سعيد (وهو يحسب صامتاً)

غسيل. وما الأجر عن كل غسلة؟

الأم

انها لا تدفع لي عنها عادة. انها تعيرني حمارها كل يوم جمعة.

وأنت بكم اشتريت المنبّه؟ صحيح أنه منبه معطل، لكنّه منبّه . .

سعيد

لم ادفع ثمنه بعد. عليّ أن أعمر ثمانية عشر متراً بعد في جدار. إنه حاصل جلّول. سأبنيها بعد غد. ومطحنة القهوة؟

الأم

وماء الكولونيا؟

سعيد

ليس غالياً، لكنني اضطررت للذهاب حتى دوّار عين طرغ للحصول عليها. ثلاثة عشر كيلومترا للذهاب وثلاثة عشر للاياب.

الأم (مبتسمة):

عطور لأميرتك. **(ترهف السمع فجأة)** ماهذا؟

سعيد (وهو ينظر بعيداً إلى يساره)

السيد لروا وزوجته على الطريق العام.

الأم.

ربما كانا حملانا في سيارتهما لو اننا وقفنا في المفرق.

سعيد

نحن؟

الأم:

هذا لا يحدث عادة. لكن كان يمكن أن تشرح لهما انه يوم عرسك. وانك مستعجل لرؤية العروس. وأنا، لكم أحب أن اشوفَ حالي واصلةً في سيارة.

(صمت)

سعيد

أتأكلين شيئاً؟ في زاوية من الحقيبة توجد الدجاجة المشوية.

الأم

أنت مجنون. إنها للوليمة. إذا نقصت فخذاً ظنوا أني أربي دجاجات عرجاء. نحن فقراء، وهي قبيحة، لكن لا إلى الدرجة التي نستحق معها دجاجات برجل واحدة.

سعيد

ألا تودين انتعال حذائك؟ لم أرك قط بحذاء عالي الكعب.

الأم

مرتين في حياتي كلها انتعلت حذاءً بكعب عالٍ. الأولى يوم دفن أبيك. لقد ارتفعت قامتي بغتة إلى حدّ أنني رأيتني فوق برج اتطلع إلى حزني الذي ظلّ على الأرض، حيث كانوا يوارون أباك. حذاء وجدت فردته اليسرى في علبة قمامة، والأخرى قرب المغسل. المرة الثانية التي انتعلته فيها، كانت يوم كان عليّ أن استقبل المأمور الذي جاء يحجز الكوخ **(تضحك)** كوخ بألواح جافة لكن منخورة. منخورة لكنها ذات رنين. ذات رنين حدّ أننا كنا نشاهد أصواتنا، ولا شيء سواها، تعبر خلالها همسات أبيك وهمساتي، أصواتنا التي كان يرجّعها المنحدر. كنا نعيش فيه، كنا ننام، في هذا الطبل، كما لو في العراء. الطبل الذي كان يجعل حياتنا تمرّ عبر الواح منخورة، تعبر منها اصواتنا وضوضاؤنا وانغامنا. كوخ من الرعد. وبم . . . ! و . . . فلان! . . . و . . . كلاك! . . . زم! . . . بم! . . . بم! . . . بان، هنا، بان هناك! . . . كغري . . . كري . . . كرا . . . وبم أيضا . . . عبر ألواح الكوخ! والمأمور كان يريد القاء الحجز على الكوخ. بيد أني . . . على رؤوس أصابع قدمي، ومستندةً إلى الكعبين، كنت أشعر باعتداد كبير، وحتى بالزهو، كان رأسي يلامس السقف المتموّج، وبأصبعي ممدودة، طردت المأمور.

سعيد

أحسنت صنعاً ياأمي، انتعلي حذاءك العالي الكعب.

الأم

لكن ماتزال امامي ثلاثة كيلومترات ياصغيرتي. سيؤلمني، وأخاطر بكسر الكعب.

سعيد (بقسوة شديدة)

انتعلي حذاءك.

(يمدّ لها الحذاء، فردة بيضاء، والأخرى حمراء، تنتعله الأم دون أن تنطق بشيء.)

سعيد (مراقباً الأم فيما هي تنهض)

جميلة أنت فيه، احتفظي به، وارقصي! ارقصي!

(تخطو خطوتين أو ثلاثاً كعارضة ازياء. وتبدي في الواقع الكثير من الأناقة) ارقصي أيضاً ايتها السيدة، وأنت ياشجرات النخيل ارفعي شعرك، أخفضي رؤوسك أو- جبهاتك كما يقولون - لتنظري إلى عجوزي. ولتتوقف الريح مدى ثانية منتصبةً ولتنظر، العيد هنا (للأم) فلترقصي أيتها العجوز على قائمتيك اللتين لا تنكسران. ارقصي **(ينحني ويخاطب الحصيّ)** وأنت أيضا أيتها الحصيات انظرن إلى مايجري فوقكن، فلقد سكن عجوزي كما تدوس الثورة بلاط الملوك... هوررّا.. بم... بم... **(يقلّد صوت المدفع)** بم.. زم.. بم.

(ينفجر ضاحكا)

الام (مرددة الصدى وهي ترقص)

وبم... وبن... فلن.. زم.. بم.. بم على بلاط الملوك. **(مخاطبة سعيد)** هيّا قلّد البرق.

سعيد (مستمراً في الضحك)

و... بم.. وفلم.. كجرررري ي.. كراااا. زي ي ي

(يقلد البرق بصوته وحركاته)

الأم (مستمرة في الرقص)

فلن... بم... كراااا.. زي ي ي..

(تقلّد البرق)

سعيد

بم.. بم.. امي التي ترقص. أمي التي تدوسك.. يسيل عرقها كالسواقي العريضة **(ينظر إليها من بعيد)** سواقي العرق التي تسيل من صدغيك إلى وجنتيك، من وجنتيك إلى نهديك، من نهديك إلى بطنك... وأنت أيها الغبار انظر إلى أمي، لكم هي جميلة ومعتدة بعرقها، وفوق كعبي حذائها العاليين. **(تستمر الأم في ابتسامها ورقصها)**. جميلة أنتِ، سأحمل الحقيبة، زي ي ي ي.

يقلّد البرق، بالحقيبة، لكن الأم تأخذها قبله، صراع قصير ينفجران ضاحكين، يقلّدان البرق، والرعد، تسقط الحقيبة إلى الأرض، تنفتح، تنتشر كل محتوياتها: لقد كانت فارغة

(يتهالك سعيد وأمه فوق الأرض وهما يقهقهان عاليا.)

الأم (ضاحكة، مادة راحتها لتتلقى قطرات غير مرئية)

انها العاصفة، سيبتلّ العرس كله.

(يخرجان مرتجفين من الممر الأيسر، في اللحظة نفسها تسحب الستارة من الموضع سالكة الطريق نفسها)

---

(1) الستائر ليست ترجمة حرفية للمسرحية، فعنوانها: البارافانات.

وهي مستطيلات خشبية داخلها قماش توضع في المنزل لحجب النظر او الحجز بين مكانيين.

■ د. عبدالسلام المسدي ■

اللسانيات.. وتضافر المعرفة



اجرى الحوار:

ماجد السامرائي

السؤال الذي تطرحه الثقافة العربية اليوم سؤال متعدّد الأوجه.. متسع وكبير، وإن كان يلتقي عند هموم ـ فكرية وحضارية ـ محددة، ويرتسم في تطلعات غالباً ما تحمل خصوصيتها العربية. ويتركز هذا السؤال اكثر ما يتركز في محاولة البحث عن أُفق، ووضع هذا الأُفق في الاطار العام للثقافة العربية، بتكوينها الشامل، وفي إطار من تاريخيتها..

وإذا كانت الثقافة العربية المعاصرة تطرح إشكالاتها ومشاكلها ضمن عدد من المحاور الموضوعية، فإنّ «المسألة المنهجية» مطروحة اليوم، على نحو أو آخر، في سياق التأكيد على تأسيس وبناء ثقافة عربية جديدة، في إطار منهجي له أبعاده المعرفية.

وإذا كانت هذه القضايا والطروحات جميعاً لا ترسم حلولاً للمشكلة الثقافية العربية الحاضرة، في كثير من إشكالاتها ومشكلاتها التاريخية، فإنها، بالمقابل، ترسم صورة لتفكير ثقافي وفكر نقدي يتوجهّ نحو «التفحص» و «التأسيس» فـ «البناء»..

وإذا كان عدد من المفكرين العرب يحملون اليوم «إثم بروميثيوس» فليس ذلك إلّا لأنّهم سلكوا درب الخلق الأصيل، والفكر المبدع، مستمدين من «العقل» مقوّمات الحياة فيه، ومن «الفكر» عناصر التأثير والبقاء..

فقد أصبح في طاقة مفكر اليوم، الذي تحيط به رداءة الواقع العربي وإنحطاط الكثير من مظاهر الحياة والوجود فيه.. أصبح في طاقته أن يخلق «صورته» ويكوّن «مثاله» ولعلّ هذا هو ما يجعل عصرنا عصراً واجب الوجود ـ كما تقول الفلسفة ☐

لقد كمن «العقل العربي» فترة حُسبتْ بالمراحل، كان «نتاجه» فيها قد صُنّف في عداد «الآثار البائدة». غير أنّ إرادة الخلق فيه أثبتت لنفسها قدرة على تحدّي الرداءة، والانسياح، والمشاكلة.. محوّلة «واقعها المادي» (الفكري، والابداعي - بما فيهما من نزعات إنسانية وأخرى تمثل معطيات حضارية) الى مادة صالحة لنهوض جديد يجعل لهذا العقل آفاقه، ويكوّن له رؤيته، ويؤكد قدرته المدهشة على تكوين مشروعه الحضاري. ولا يغير المشروع في شيء أن يبدأ بالثقافة، ومن الثقافة - فذلك هو إمتيازه وهو شرط التأكيد له وعنصر الاستمرار فيه - ليقف دليلاً على حيوية المرحلة في هذا الجانب العقلي، رغم إنكماشها وتلاشيها في وجوه أُخرى..

فالعقل العربي يبحث اليوم عن الكمال في الخلقَ.. في إلاضافة.. وفي ما يخرجه من «واقع الجمود» الذي ساد الثقافة العربية على مدى قرون، وفي حقب متوالية من عصرنا.. بما يجعل لهذه الثقافة تفسيراً أرقى وعطاء متجدداً يغني الواقع. ويبلغ العقل العربي بهذا الذي يقوم به مرتبة عليا من مراتب الارادة الواعية في عملية الخلَقْ والاضافة.

وإذا كان «المغرب العربي الكبير» هو الذي يشعّ علينا اليوم بضياء هذا التوهج من خلال عديد من الأسماء، وصور متعددة من الكتابات، فما ذلك إلاّ لأن هذا التوهج فيه يأتي بريئاً من كثير من حالات الحصار التي تعيشها الذات العربية المبدعة في أجزاء أُخرى من هذا الوطن، بما يتداخل معها من حالات الاستلاب، الثقافي والحضاري، التي يقع هذا العقل تحت تأثيرها، مسممة فيه ينابيع الحيوية والصفاء.

إنّ أسماء مثل: عبد الله العروي، ومحمد عابد الجابري (من المغرب)، وهشام جعيّط، والطاهر لبيب، وعبد السلام المسدي (من تونس) تقف اليوم، وفي مجالاتها المعرفية المتعددة، المتكاملة ضمن أُفقها الانساني العام، لتسهم في بناء وتأكيد «الصورة الأُخرى» للثقافة العربية الجديدة، معلنة بميلادها بدء تطوّر حيوي في ثقافة عصرنا.. مرتكز على الوعي وتنمية هذا الوعي وبناء عناصره. فالاسهامات التي تقدمها هذه الأسماء (وأُخرى معها) اسهامات حقيقية وجادة، تمنح ثقافتنا غنى وتزيدها خصباً، وتحمل تأكيداً لوجودها الحي، الفاعل والمتفاعل.. وفي الوقت نفسه تُحرّرها من كثير من أعباء التقليد والتبعة والامتثال «للنموذج الآخر» الذي ظلت، وعلى مدى قرون من التخلف وانتاج التخلف، أسيرة له، محتمية بظلّه.. مما يؤكد لثقافتنا اليوم مظاهرها العميقة، ويجسد خصائص هذا الفكر، جاعلاً من معطياته دلالة على خصب العقلية العربية وغناها.

ويجدر بنا (إزاء هذا كله - بما يرسمه من خط بياني متصاعد) أن نتوقف عند بعض الأسماء التي شقّت طريقها بطمأنينة وثبات، مترسمة خطى مناهج جديدة، جدّية وفاعلة، مطوّرة فيها، ومضيفة الى معطيات هذا الفكر العربي ما يفتح له من آفاق الغزارة والتنوع ما يجعل التواصل فيه متحققاً، وعلى أفضل وجه، بين معطيات التراث، وتشكلات الحداثة، والرؤيا المستقبلية.

وإذا كنّا في هذه الوقفة مع واحد من المتخصصين في الدراسات الألسنية في وطننا العربي نحاول الاطلال على هذا «الحقل المعرفي»، بما يتداخل فيه من تيارات أو يتشكل من عناصر. فاننا نجعل من ذلك منطلقاً في هذا الحوار - لاستجماع مشكلات أبعد مدى وأوسع من الحدود التي تطرحها «اللسانيات» بذاتها.

فالدكتور عبد السلام المسدي الذي قدم لنا دراسات متميزة في هذا الحقل (من خلال كتبه: «الاسلوبية والاسلوب»، «الشرط في القرآن»، «التفكير اللساني في الحضارة العربية»، «النقد والحداثة».. وأخيراً: «قاموس اللسانيات» هو واحد من الذين يخصبون هذا التيار الفكري العربي الجديد، مسهماً في إرساء بعض من قواعد التفكير الفاعل فيه. مما يجعل الحوار معه، من منطلق إهتماماته الثقافية والفكرية، عامل تأكيد لهذا «المضمون المعرفي» وتتبع لأسسه، وترسم لمناهجه، واستيضاح لرؤيته..

*** عُرفتَ، اكثر ماعُرفت، بدراساتك اللسانية وبكتبك التي تبحث في هذه الموضوعات (الأُسلوب والاسلوبية، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الشرط في القرآن).**
وفي ضوء هذا التوجّه أودّ هنا أن أسأل: ماذا تريد أن تؤكد من خلال هذه الدراسات جميعاً؟

- في الحقيقة، واجهتُ في دراساتي مايواجهه جلّ الباحثين العرب في العصر الحاضر، وهو: محاولة التركّح على عيار المعادلة الصعبة.. معادلة العربي الذي هو على يقين بأصالة عروبته في العلم واللغة والانتماء، وهو أيضاً، وفي الوقت نفسه، على حيرة من اللحاق بمستوى الفكر العالمي، وبمستوى العطاء المعرفي الكوني..

وبحسب إشتغالنا في نطاق الاختصاص كانت «اللسانيات» ميدان أبحاثنا بصفة أولية.. وكانت جلّ اهتماماتنا متركزة على فحص القضايا النظرية في هذا العلم الحديث، (وهو حديث بصفة كونية.. بصفة عالمية).. فعمر هذا العلم لا يزيد على ثلاثة أرباع القرن، ولكنه اكثر حداثة واكثر جدّة في أوساطنا العربية وفي مؤسساتنا العلمية والمدرسية. وقد حاولتُ، في نطاق هذا الاختصاص، أن أُثبت بعض القضايا المبدئية في علم اللسانيات الحديث، وفي الوقت نفسه حاولتُ أن أخرج بهذا العلم لمدّ الجسور مع الميادين الحافّة - من حيث الاختصاص - بهذا العلم، وعلى وجه التحديد: الأدب أو علم نقد الأدب المتطعم أساساً بعلم اللسانيات الحديثة.

هذا وجـه من وجوه تضافر المعرفة، أو تضافر الأختصاصات بين الاهتمـام اللسـاني والاهتمام الأدبي أو النقدي. والوجه الثاني هو محـاولـة تأصيـل المعـرفـة اللسـانية، التي هي حديثة بالذات.. محاولة تأصيلها بعمق المعرفة اللغوية في تراثنا العربي بوجه مخصوص.

*** ولكن الـدراسـات اللسـانيـة دراسات تُعنىٰ باللغـة، وبالكلام، في إطار كونهما «ظاهرة لغوية»..**

- الـدراسـات اللسـانيـة، في مستواها النظري، تُعنىٰ بالظاهرة اللغـويـة إجمـالاً.. أعني أنّ «الظاهرة اللغوية»، التي هي ظاهرة بشرية، لها مستويات من التجلّي:-

- تتجلىٰ في مفهـوم «الكـلام الفـردي»، هذا الـذي أنطقـه أنا وأنت وينطقه كل إنسان، والذي يصدر في مستوىٰ الكلام هو شيء محسـوس مثبّت يمكن أن يؤرّخ بالـزمـان وبالمكان وبالانتماء الى صاحبه. فهذا مستوىٰ الكلام.

- لكن «الظـاهـرة اللغـويـة» تتجلىٰ أيضاً في مستوىٰ ما يسمّىٰ بـ«اللسـان». أعني أن جمـاعـة بشـريـة ما تتحـدث، وتتحـاور، وتستعمـل الظـاهـرة اللغوية إنما هي تتخاطب وتتفاهم لأن لها في رصيـدهـا الـذهني قواعد مشتركة.. لأن لها أنماطاً من القياسات مشتركة. ولذلك تجمع بين هذه المجموعة البشرية وحدة النمط التعبيـري، فيكـون لهؤلاء القـوم لسـان.. كأن نقـول «اللسـان العربي» مثلاً بين المجموعة البشرية العربية.

- ثم المـرتبـة الثـالثـة التي تتجلىٰ فيهـا «الظاهرة اللغوية» هي مستـوى اللغة»، بعد الكلام واللسان.. اللغة من حيث هي صفة تجـريـديـة لكـل ما يمكن ان يتشكـل فيـه الكـلام البشـري. واللسـانيـات تهتّم بالظـاهرة اللغوية كلية. أعني: أنها تهتم بكلام الأفـراد بغيـة الـوصول الى الناموس المشترك بين الأفراد المنتمين الى مجمـوعـة بشـريـة معينة. ثم أنها تحاول أن تبحث عمّا يربط الألسنـة البشـريـة، قديمهـا وحديثها، بمختلف أنماطها.. عمّا يوحّـد بينهـا من نواميس قارّة.. تلك التي تسمّىٰ «الكليات» - أي القواعد النظرية للظاهرة البشرية عموماً.

*** أردت أن أقـول: انّ هنـاك أبعـاداً، أو مستـويـات أُخـرى للغـة، غيـر التي ذكـرت.. كالبعـد الاجتمـاعي والبعـد الـذاتي (متمثلاً في التعبيـر الابـداعي) والبعـد الفني، ترىٰ أين تقـع مثـل هذه الأبعاد من إهتمام وتوجّه الدراسات اللسانية؟**

- الـدراسـات اللسانية المعاصرة تهتمّ، في منطلقها، بالظاهرة اللغـويـة بوصفهـا «أداة تحـاوريـة».. «أداة تخاطبية» بين البشر، وفعـلاً لو أردنـا أن نحـدد الحجم الأكبر للوظائف التي تؤديها اللغة لرأينـا هذه الـوظيفـة في مقـدمة السلّم، باعتبار أن البشر يتحدثون أسـاسـاً باللغة ليتحدثوا بها عن الاشياء - أعني أنهم يتحاورون بها ليتفاهموا، قبل كل شيء..

لكن هذه الـوظيفـة الأساسية في اللغة ليست معزولة عن جملة من الـوظـائف التي تفضلت بذكـر بعضها. وقد يتبادر الى ذهننا أن الـوظيفـة المماحكـة، المشاكسة للوظيفة التحاورية هي «الوظيفة الابـداعيـة» وهـذا وهم في مستـوى القنـاعـات الشـائعـة، لانّ اللسـانيـات تؤكـد ان كل حدث تحاوري، حتى في مستوىٰ اللغة التي نقضي بهـا أوطـارنـا اليومية، يتضمّن بعداً من التأثير. بُعداً من الانفعال أو التفاعل، ولذا فإنّ الحجم أو الوزن.. إنّ الشحنة الابداعية لا تخلو من أيّ حدث تعبيري بصفة مطلقة..

بقي، أن الانسان في كل العصور والحضارات، يلجأ أحياناً الى تكـريس اللغـة لهـذه الظـاهـرة.. لهذه الوظيفة - الابداعية - فيقـول عنـدئـذٍ شعراً أو نثراً.. أي يقول «أدباً»، وهذه وظيفة مهمة من وظـائف اللغـة الى جانب أبعـاد أُخـرىٰ، أو وظـائف أُخـرىٰ تتـداخـل مع «الـوظيفـة التعبيرية» و«الوظيفة الابداعية»، ومن بين هذه الوظائف «الوظيفة النفسية» أو الوظيفة التأثيرية الانفعالية».. وهنـاك أيضاً «الـوظيفـة الاقنـاعيـة» - أن تستعمل اللغة لاستدراج غيرك الى ان يقتنع بفكرتك - وهناك سلّم يتعّدد..

وبهـذا الاعتبـار أصبحت اللسـانيـات اليـوم تُصنّف الكـلام البشـري، أو تخرج بالكلام البشري عن تلك الثنائية الضيقة التي تحصـد اللغـة بين «كـلام عادي» و«كـلام أدبي».. إنمـا تقيم اللسـانيـات اليـوم تصنيفـاً متعـدّداً بما تسميّه «الخطاب». فهناك

«الخطاب الابلاغي» ـ أي هذا الذي نتجاوز به الذي نستخدم فيه اللغة للحديث بها عن الأشياء، أوعن المفاهيم ـ وهناك «الخطاب العادي». .

إن لكل نوع من الخطاب أبنيته الخاصة به. . ولذلك تُدرس الآن بنى: «الخطاب العلمي». . «الخطاب الديني». . «الخطاب الأيديولوجي». . «الخطاب الاقناعي». . «الخطاب القضائي». . فتصنيف اللسانيات لأنماط الكلام البشري قد حُوِّر إستناداً الى أن كل نمط من التواصل اللغوي له بنيته، أوأن له خصائصه المميّزة له. .

*** وما الفرق الذي يقوم عندك بين «الدراسة اللسانية» و«الدراسة البنيوية» لنصّ ما؟**

ـ في الحقيقة، إنّ قضية العلاقة بين «البنيوية» و«اللسانيات» قضية مشكلة ملابسة، وأحياناً مضلّلة. . وقد يحسن أن نحادث أن نحادث القاريء في شأن هذه القضية الشائكة شيئاً ما. يجب أن نُذكر بأنّ البنيوية إنما هي منهج من المناهج. . هي طريقة تناول للأشياء. . لما يختصّ بها النقد الأدبي. . وهي رؤية للظواهر البشرية نُزّلتْ في نطاق النقد الأدبي، ولكن نُزّلتْ، أيضاً، في نطاق العلوم الاجتماعية الأُخرى، كعلم الأجناس البشرية، والفلسفة، والتاريخ .. وما إلى ذلكم.

«البنيوية» هي، إذن رؤية تقديرية لقيمة الظواهر الانسانية، بحيث أن الظاهرة تكتسب قيمتها، حسب البنيويين، لا في تجذّرها في أسباب هيأتها عبر التاريخ، ولا في حديقة بينها وبين ما سبقها من حيث البنية المهيأة لها، سواء كان ذلك اقتصادياً أو تار يخيا. .

إذن، البنيوية تنفي العلاقة الجدلية، بين السابق واللاحق في قيمة الأشياء. ولكن البنيوية أيضاً تنفصل عن رؤية أُخرى، هي «رؤية الماهية» أو «رؤية الماهيين» ـ أي رؤية القائلين بأنّ الاشياء تكتسب ماهيتها من ذاتها. وحيث نفت البنيوية أن تكون قيمة الأشياء في ذاتها ـ أي في هويتها ـ أولاً، وفي جذورها ـ أي في عللها الجدلية ـ ثانياً فإنها أقامت مقام هذين البعدين بُعْدَ العلاقة بين الأشياء، بحيث أن البنيوية تعتبر ظاهرة بشرية ما إنما تستمد قيمتها من العلاقة القائمة بينها وبين الظواهر الملابسة لها.

هذه الرؤية، أوهذا المنهج، في منطلقه، قد كان ذاصبغة لغوية. . ذا صبغة لسانية في وقت من الأوقات، باعتبار أنّ دلالة الألفاظ في اللغة إنما تستمد قيمتها من العلاقة القائمة بينها ـ بوصفها جميعاً علاقات أو رموزاً تتصل بنظام من العلاقات.

إلّا أن البنيوية إستقرّت بهذا المنطق. . لهذه المعطيات. . إستقرّت رؤية أومنهجاً. في، إذن طريقة لتناول شرح الظواهر، وليست علماً في ذاتها. . وليست معرفة قائمة بذاتها، وإنما هي «رؤية» أو «منهج». . أو لنقل هي «معالجة» أو «طريقة» في التناول.

أما «اللسانيات» فهي شيء آخر. .

«اللسانيات» علم من العلوم لها رصيدها المعرفي. ولذا فإن اللسانيات تركبها «الموضات» إنْ شئنا. . تتداول عليها التيارات والمدارس، فهناك «لسانيات توزيعية»، و«لسانيات توليدية»، و«لسانيات إختبارية» أو «ذرائعية». . ما يسمّى بـ«البراغماتيكية»ـ هناك أيضاً مدارس أوطرق من التناول تتداخل مع اللسانيات بوصفها علماً ـ أي بوصفها رصيداً معرفياً.

*** ولكن الآن، كيف نحت العلاقة من جديد بين «البنيوية» و«اللسانيات»؟**

ـ شخصياً، أعتبر «النصّ الأدبي» يمثّل كياناً ذا أبعاد مختلفة. لكن البعد المباشر في النصّ الأدبي إنما هولغته، قبل كل شيء. فهذه العلاقة إذا قلنا أن الشرارة التي تقدح الاتصال. . التي تربط بين القاريء والنصّ إنما هي، بالأساس لغته، وهذه اللغة متركبة في كيان. . في بنية. . في نظام من العلاقات، فإن دور اللساني في بيان حقيقة النصّ الأدبي إنما هوفي فحص هذه اللغة في فحص هذه البنية التي تركّب منها «الخطاب الأدبي». .

وإذا رمنا من التبسيط. . شيئاً من التيسير. . ولو أن كل تيسير لا يخلو من تهجي ـ لنقل: إنّ النصّ لمّا يعرض على الناقد إنما شأنه شأن المريض الذي يذهب الى الطبيب في عيادة. فالطبيب تتناول مهمته الاولى مستوى التشخيص قبل أي وصف للعلاج. . إنما مدار همّه التشخيص للحالة. الناقد يشخصّ حالة النصّ، ولكنه قد يفقد مَنْ يعينه على «تشخيص النص». الطبيب، في كثير من الأحيان، يعجز عن تشخيص الظاهرة البشرية التي بين

يديه (والتي هي ظاهرة بايولوجية بشرية) فيلتجيء الى رفقاء له في الاختصاصات الأخرى يعينونه: يلتجيء الى الصور العاكسة.. الى التحاليل البايولوجية. حين يأتي الملفّ بهذه الشروح الاختبارية إذّاك يستطيع الطبيب أن يصدح بالحكم في شأن الظاهرة التي يريد أن يشخّصها..

كذلك نزعم أن دور «اللسانيّ» أن يُقدم على كل نصّ أدبي اللوحة الاختبارية بخصائص العلاقات التي أُقيمت عليها هذه اللغة.. بمعطيات التواتر، أو النغم، أو الاصوات، أو التقارب، أو الترادف، أو ما إلى ذلك.. ويقدّم حصيلة عمله الاختباري العلمي، كما لو كان قد قام به في مختبر كيماوي أو بايولوجي.. يقّدم هذه الحصيلة الى الناقد، تعينه، إذّاك، على أن يصدع بالحكم النهائي في شأن «النصّ الأدبي»..

ولذا ألحّ فأقول: إن «عالم اللسان» لا يحلّ أبداً محلّ «الناقد الأدبي»، وإنما قد أزعم أنّ الفحص اللساني للنصّ الأدبي ضرورة وشرط واجبِ.. ولكنه ليس شرطاً كافياً، إنما الكلمة الأخيرة للناقد.

*** لكنك هنا تضع اللغة في إطارها المجرد.. أو لنقل: انك تنظر الى «النصّ الأدبي» في إطارة اللغوي المجرّد، مكتفياً منه باللغة بذاتها..**

- أبداً. قد يبدو هذا المنهج عازلاً للنصّ عن سياقه.. قد يبدو هذا المنهج فاضحا فعلاً لعلاقة الرحم بين النصّ وجذوره التاريخية، أو النفسية أو الأجتماعية، أو حتى العقائدية أحياناً.

لأول وهلة يمكن أن نتصوّر أن تجذير النصّ في بيئة يستوجب إستعراضاً خارجياً للنصّ، لنتحدث عن صاحب النص، وتاريخه، وحياته، وعن النصّ وظروفه، وعن البيئة الاجتماعية والسياسية والمناخ الفكري الذي ساد صدور النص...

*** كما هو الحال مع «علم الاجتماع الأدب»..**

- صحيح. كما يفعل علماء أجتماع الأدب.. ولكن كما كان يفعل في نمط ما، النقد الكلاسيكي.. لا يصل الى النصّ إلاّ بعد أن يستنزف طاقاته في الحديث عمّا هو خارج النصّ. هو «ناقد أدبي»، ولكنه قبل أن يصل الى النصّ يتحدث عن البيّئة الجغرافية والتاريخية وعن صاحب النصّ. وقد لا يصل الى النصّ إلاّ وهو منهك القوىٰ، مستنزفاً، ليقول كلمة ما..

أما من وجهة نظر «عالم اللسان» فإنّ هذه الأبعاد، النفسية منها والاجتماعية والتاريخية وحتى الروحانية منها والعقائدية، كلّها حاضرة في منهجه.. إنما هي تترسب عبر اللغة، باعتبار اللغة هي الذاكرة الجماعية والفردية.. هي «الذتكرة الكلية» للمجتمع.. للأُمة.. للحضارة، وللثقافة. هي ذاكرة التاريخ..

إذا سلّمنا بأن اللغة هي هذه، فإننا بتناولنا لها سنستوعب هذه الأبعاد كلّها إنطلاقاً من «البعد اللغوي» ولذا نرىٰ اليوم اللسانيات جملة من الأفنان المتفرعة - أفنان الشجرة اللسانية المتفرعة - التي هي علوم متمازجة الاختصاص بالضرورة، منها: «اللسانيات النفسية» (وهي وليد حصل من تزاوج اللسانيات مع علم النفس). وهناك أيضاً «اللسانيات الاجتماعية» (وهي علاقة المصاهرة بين اللسانيات وعلم الاجتماع). ولذا فإن اللسانيات يمكنها أن تستوعب كل الأبعاد القائمة في الحضارة الانسانية.

*** نحن، عربياً، وعلى المستوى الثقافي والفكري، ربما نعيش حالة فريدة في التاريخ المعاصر. فمن هناك تراثنا الذي ينحدر إلينا عبر اكثر من أربعة عشر قرناً - وهو تراث له حضوره ونفوذه في حياتنا الراهنة وفي أساليب تفكيرنا. وفي الوقت نفسه نحن «معاصرون»: نعيش تيارات عصرنا، وننتج ضمن إطار من الحداثة والمعاصرة، بكل ما تنطويان عليه من معنى..**

وفي ضوء هذه الحقيقة، الثقافية والحضارية، أجدني أسأل عن موقف الدراسات اللسانية من كلا المعطيين، التراثي والمعاصر... هل تتعامل معهما أنت، كمشتغل في هذا الحقل، على مستوى واحد، من منطلقات واحدة، وعلى أُسس واحدة.. أم أن هناك تبايناً وأختلافاً في الموقف والتعامل؟

ـ القضيـة التي تفضلت بهـا متعدّدةالأبعاد، ولعلّها اكثر القضايا إثارة للأحاسيس، وأحياناً للحماس في أوساطنا العربية، والفكرية منها بالذات، ولعلّ علاقة العربي ـ كما أسلفنا ـ بعصره، وبذاته، وببعده التاريخي هي التي تُحدث الحرج في توفير المعادلة الصعبة.

باديء ذي بدء أُشير الى أن اللسانيات، لمّا حدثت وعرفت إزدهاراً في العصر الحديث، كأنما قامت على قطيعة أولية مع تاريخ البشرية في الفكر اللغوي. ثم ما فتيء «علماء اللسان» أن تداركوا أمرهم فعادوا الى تراث الحضارات الانسانية وقوّموه تقويماً مستحدثاً، واستنبطوا منه خزائن فكرية جديدة.

الذي يفاجأ به العربي هو أنّ اللسانيين حين يؤرخون للفكر اللغوي عند البشر، في تأريخ الانسانية قاطبة، يقفون على الزاد الذي وفّرته جلّ الحضارات، ويقفون أساساً على تراث الحضارة الاغريقية، والرومانية، واللاتينية، جاعلين الحضارة العربية بين قوسين، كما يقال.. متجاوزين قروناً عدّة، تجاوزت الثمانية، من المخاض الفكري الأصيل إبانّ إزدهار الحضارة العربية.

هذه قضية معلقة للمفكر العربي، وقد تُحيّره الى درجة الاضفاء. وكان منطلقنا، في فترة من الفترات، في البحث إستفساراً عن هذه القفزة الاعتباطية في تاريخ التفكير اللغوي عند البشر. وحاولنا أن نعود الى تراثنا العربي بقراءة تضيئنا فيها المتصوَّرات اللسانية المحدثة، وإذا بنا نكتشف أن هذه الحضارة الرائدة قد وفّرتْ في قطاع المعرفة اللغوية عامة ـ أوما نطلق عليه اليوم «المعرفة اللسانية» ـ قد وفّرتْ خزائن ذهنية ومفهومية لعلّ اللسانيات تعجز، في بعض مقولاتها، عن إستيعاب هذا الزاد.. عندما يعثر الباحث العربي ـ من منطلق فكري محدَّد ومخصوص ـ على هذه المعطيات تنكشف له حقائق أُخرىٰ حول علاقته بالعلم، وحول علاقته بالتراث، وبنفسه بالاستبتاع.

علاقتنا اليوم باللسانيات هي علاقة التعاون والمناصرة، لا نعتبر أن اللسانيات خصيم علينا.. ولكن، في الوقت نفسه، لا نرضىٰ أن تتجاهل اللسانيات هذا التراث الضخم الغزير في هذا الميدان بالذات من حقول المعرفة الانسانية... ومنطلقنا المنهجي: أننا نحاور اللسانيين على المستوى العالمي لنقول لهم: إنّ قراءة التراث الانساني أصبحت اليوم ضرورة متوجبة على كل مختص.

ومن اللسانيين المحدثين منْ يعاود، باستمرار، «أرسطو» ومنْ بعْده ومنْ قبْلهُ مروراً بمختلف الحضارات.

ولكن من الحيف تجاه الانسانية أن يظل التراث العربي مغلقاً أما الفكر البشري المعاصر. وفي جدالنا مع اللسانيين العالميين نقول: إن التراث هو تراث قد حقّق من الحضارات التي سبقته إستفادة واعية هاضمة متمثلة، فإنّه قد أضاف إليها «الخصوصية العربية» التي جعلت منه تراثنا رائداً مقواداً ظلّت البشرية، الى حدّ قريب، تعيش على مبتكراته ومستخلصاته..

وعلى هذا الأساس نعتبر أنّ التراث العربي هو ملك مشاع للانسانية. ومن هذه الزاوية يتحتم على اللسانيات أن تُولي هذا التراث الاهتمام الذي هو به حديّ وخليق. وليس من واجب أحد أن ينبري لهذه المسؤولية إلاّ أبناء اللغة العربية أنفسهم. ولذلك كرّسنا بعضاً من جهودنا لتسليط اضواء اللسانيات قراءةً في التراث العربي بمتصوَّرات مستحدثة، خالقين بذلك نمطاً من العلاقة الجدلية بين المتصوَّرات الفعالة الحديثة وهذه النصوص الثريّة.. هذه الثروة المعرفية في التراث العربي، لتنقدح شرارة العلاقة الجدلية بين القديم والحديث، فيبرز شيء جديد: لا هو تراث وحده، ولا هو لسانيات حديثة وحدها.. وإنما هو لقاح بين أمرين يمكن للعربية ولأبنائها أن يقدّموه اليوم عطاءً جديداً في مستوى المعرفة العالمية. ولربما تتاح لهم فرصة أن يقمّوا شيئاً لا يقول عنه الآخرون، إذا ما تُرجم الى لغاتهم: هذه بضاعتنا رُدّت إلينا.

* ما دمنا بصدد التراث وطبيعة علاقتنا به.. فإنني أُلاحظ في العديد من الدراسات التي كتبتها أنك ترىٰ وجوب حمل هذا التراث على المنظور المنهجي المتجدّد، وحمل الرؤىٰ النقدية المعاصرة عليه. وفي ضوء هذا الذي تراه وتتخذ منه مساراً أجدني أسأل: كيف يمكن أن يتأتىٰ لنا ذلك؟ ألا يعني، في ما يعنيه، اننا نقوم باخراج هذا التراث من سياقه التاريخي؟ ألا يعني أننا نتيح له فرصة التحكّم بنا في حاضرنا الى حدّ الاستبداد لهذا الحاضر؟

ـ العـلاقة بين العربيّ وتراثه علاقة ثرية غزيرة ، وهي ، بالدرجة الاولى ، علاقـة وجدانيـة ، ومن وراء الـوجـدان تتحكم معطيـات الحضـارة والتـاريـخ . ومن حقّ العـربي ، بل من واجبـه ، وحتى النخبـة الفكـريـة من العـرب أن يتعـاطـوا في ضرب من التنـاغـم الوجداني علاقة مع مع تراثهم تردّهم إلى أصالتهم والى شعورهم بالنخـوة وبـالـذات المتأصلة . ولكن هذا كلّه لا يمنـع من أن يقيم العـربي ، وخـاصـة المفكـر أو المختص ، الى جانب هذه العلاقة علاقـة أُخـرى بينـه وبين تراثـه هي علاقة موضوعية . . هي علاقة البحث علمي المتجـرّد النـزيه . . هي العلاقة التي بموجبها يكفّ العـربي ، في ساعـة البحث ، عن ان يتحـدّث عن التـراث باسم التراث ، وإنما يتخذ مادة التراث بذاتها معطيات لبحثه . . موضوعاً لاختبـاراتـه . . . يفكّ أسرار التراث . . لأننا إذا ما بقينا ، في لحظة البحث العلمي ، نتحدّث عن التراث ، وعن علاقتنا الوجدانية مع التـراث فلن نفـكّ أسـرار خزائنـه ، سوف لن نقدّمـه عطـاءً زكيـاً مستحـدثاً للفكر الانساني . سنظلّ متناغمين متواجدين مع تراثنا ـ وهـذا من حقّنـا ـ ولكن الى جانب ذلك ، يمكن للعالم العربي أن يقيم علاقـة أُخـرى الى جانب هذه العـلاقة ، هي علاقة الفحص المـوضـوعي . . هي العـلاقـة التي يستنبط منها الباحث أبعاد هذا التراث ، ممّا يُقدّم للانسانية قاطبة على أنه ثمرة لفكر بشري عاش إزدهـاراً حضـارياً رائداً . إذّاك يتخلّص العربي ، والباحث العربي بالـذات ، من العقـد التي تربطـه بالتـراث . وهـذه العقـد من نمطين . . عقـد تتـراوح بين قطبين : سالب ومـوجب . العربي إذ ماواصـل تحـاوره مع التـراث بالشكـل الوجداني البحت لم يخلُ أحـده من إحـدىٰ لحظتين : إمـا تحاوره مع التراث فيعيش «علاقة موجبـة» ـ يعني أنّ شيئاً ما يتملكـه إذّاك ، لعلّه عقـدة الغرور بهذا التـراث المـاضي . . عقدة الاستغناء ـ لكنه إذا إلتفت إلى الواقع ، والى ما يجـري حولـه في المستـوى الانسـاني ، قد يدبّر الأمر عن التـراث . . وقـد تأخذه «عقدة النقص» أو«عقدة التجاوز» : تجاوز الـواقـع المنشـود . بينمـا إذا أمكن للعـربي ، وللعـالـم العربي في الوقت نفسه ، أن يقيم الى جانب هذه العلاقة الروحانية الوجدانية مع اصـالـة حضـارتـه وتـراثـه . . أن يقيم لحظات من التحـاور المـوضـوعي فإنه يتخلّص كليّة من جميع عقد النقص والاستعلاء معـاً . . . يتحـاور مع هذا التراث ، كمادة موضوعية ، ليستنبط منها الـزاد الفكـري الانسـاني فيقـدّمـه ، إذّاك ، عطاءً ثرياً للانسانية ، وحينها يجد منزلة التي هو بها جدير بين مستوى المتخصصين في أيّ قطاع من القطاعات ، وفي ميداننا مثلاً ، في قطاع اللسانيات العامة .

*** لاشـك أنّ من بين أبـرز همـومنـا الثقـافية العربية اليوم ، إيجادمسـارات واضحـة للفكـر العـربي الحديث ، والمساعدة على ان يكـون المفكـر العربي رمزاً لعصره ، بما في هذا العصر من هموم وإشكـالات وتطلعـات . عن طريق الاسهـام في بنـاء حضـارة العصـر وفي صياغـة وبلورة حيـاة الفكـر فيـه . . كمـا يساعد في تكـوين الشخصيـة الثقـافيـة العربية في هذا العصـر . وأحسب أن هذه هي بعض مما يشغلك أنت بالذات من هموم ثقافية .**

الاثم الـذي يرتكبـه كثيرمن السادة العلماء المتخصصين أنهم يغـرقـون في تخصّصهم وفي أبحاثهم المجرَّدة العلمية ، ويتقلّص حجم العـلاقـة الـرابطـة بينهم وبين واقعهم ، وحتى بينهم وبين مجتمعهم . ولا ينفي هذا أنّهم ، أحيـانـاً ، يبتكـرون الكثيـر في علمهم ، ولكنّ إبتكارهم يظلّ خالصاً . . متجرّداً مجرّداً . .

مثل هذا النمط من المعرفة . . مثل هذا النمط من العلماء يفيد الامـة العربية فائدة جديرة بالتقدير ، ولكنها فائدة محدودة ، لسبب بسيـط هو أنّ هذا العلم الـذي يحمله الكثيـرون يبقى خارجـاً عن مدار التوظيف . .

في رأينا ، أن العالم الذي ينتمي ، أصالةً ، الى أُمة لها أبعادها الحضـاريـة ، ولها واقعها ، ولها آفاقها المنشودة . . مثل هذا العالم عليـه ، بالـدرجة الأولى ، أن يوظّف علمه . . وهذا التوظيف لا يقع إلاّ إذا إستمدَّ المفكر العربي أبعاده العلمية والذهنية والفكرية من موقـع معيَّن من إختيارات الحضارة والحياة والتاريخ . أقول إنّ أيّ علم من العـلوم ، سواء كان من نمـط الـعـلوم الـصحيـحـة ـ كالـريـاضيات والفيـزيـاء ـ أو من نمط العلوم البايولوجية والعلوم الانسـانيـة التي تنتمي الى حقلها . . إن أيّ عالم موكول إليه اليوم

أن يعلم وأن يوظّف ما علِم . وتوظيف العلم هو محاولة البحث عن وزن . . عن تأثير . . عن شحنة يساهم بها هذا العلم المجرَّد . . تساهم بها هذه المعرفة النظرية المطلقة في تغيير واقع الفرد العربي . . في تغيير واقع المجموعة العربية ، وفي تغيير واقع الامة العربية بصفة عامة . ولذا نزعم أنّ أي عالم عربي قد يكون غير وفيّ لأمانته ، بصفة كاملة ، إنْ لم يكن له موقف واضح صريح من قضايا الأمة العربية ، ومن واقع الامة العربية ومستقبلها ، إنْ لم يوظف العالمُ العربي مهجته لبناء الفرد العربي ـ المستقبل . . الفرد العربي ـ النموذج الأمثل ، فإنّ علمه سيظلّ الى حدًّما ، مشلولاً أو منقوصاً في أبعاده الحضارية .



*** لكننا هنا ، في بحث كهذا ، أمام معطيين أساسيين ، مهمّين ومؤثرين . . يتمثل الاول في تراثنا العربي ، أما الثاني فهو إنجازات الفكر الغربي . .**

ترى ، على أيّ نحو ينبغي أن يتمّ بناء موقفنا ، خصوصاً وأن مثل هذه العلاقة تطرح إشكالية من نوع ما؟

تتحدّد العلاقة ، أساساً ، بموقع القوّة ، النفسية والأدبية . .

في حوارنا مع الفكر الغربي إذا تمسكنا بمبدأ «المعرفة العلمية» وبمبدأ «المعرفة العلمي» ، وبمبدأ الاضافة الموضوعية» أمكننا ، في الدرجة الاولى ، نتخلّص ، نحن أبناء اللغة العربية ، من كثير من المركّبات التي تجرّنا إما إلى الماضي جدّاً عشوائياً ، أو إلى القفزات الاعتباطية مستقبلاً . . بالاستلاب أو التغرّب . أراد المفكر العربي أن يسلم من هذا التناقض عليه ، قبل كل شيء ، أن يخلّص نفسه من شوائب المركبات أو العقد . .

في اللحظة الثانية الموالية ، وقد اكتسب المفكر العربي إعتزازه بذاته ، وإعترافه بالحجم الطبيعي الذي يمكن أن يتنزّل فيه ضمن المعرفة البشرية الكونية . . في هذه اللحظة يستطيع أن يقارع الفكر الآخر ـ غربياً كان أو من نمط آخر ـ مقارعة الندّ للندّ . وعندئذٍ يمكن أن يُعني الآخرين على أن يتخلّصوا من مركبات يجروّها تجاهنا نحن أبناء الأمة العربية .

إنّ بوسع العالم أو المفكر العربي أن يساهم في إقامة هذا الحوار العلمي الموضوعي الذي يعترف كل طرف فيه بالقيمة العلمية للطرف الآخر . وعندئذٍ يستطيع أن يتخلص الطرفان معا من عقد التراكيب . . من عقد الاستعلاء أو النقص . . من عقد التجاوز أو التحدي . . . وفي المستوى العلمي يمكن للعربي أن يقدّم الاضافة النوعية التي تُنزله المنزلة الحقيقية ضمن المعرفة الانسانية ، وفي مستوى اللسانيات كما مارسناها ، وكما حاورنا .

كانت هناك لدى كثير من علماء الغرب ، سواء منهم المستشرقون أم غيرهم ـ أي العارفون باللغة العربية أو سواهم ـ كانت هناك كثير من ظواهر الاهتداء . . من ظواهر التجنّي على الفكر العربي ، حضارة وواقعاً ، وعلى الفرد العربي أيضاً . ولكن هذا التجنّي بدأ يزول بمفعول نخبة من أبناء الامة العربية عرفت كيف تحاور الآخرين . . كيف تستدرجهم الى خط الصفة ـ أي الى خطّ الصفر ـ أي الى خط العلاقة الموضوعية ، لا سلباً ولا إيجاباً . وفي هذا المستوى أصبح كثير منهم ينشد «الحوار الحضاري» العلمي الدائم مع الفكر العربي . . بل استطعنا أن نستدرج بعضهم الى أن يولي اللغة العربية منزلة فريدة من نوعها في مستوى البحوث اللسانية للسبب البسيط الآتي . . هو : أنّ البشرية تتاح لها اليوم فرصة فريدة عن طريق اللغة العربية بأن تدرس ظاهرة لغوية لا يمكن لها أن تدرسها من خلال أية لغة أخرى . البشرية اليوم تعيش مع اللغة العربية ، أو بواسطة اللغة العربية تجربة فريدة هي أن لغة مضى على نواميسها النحوية

واللفظية والصوتية قرابة ستة عشر قرناً ـ إذا إعتبرنا الفترة التي لايُشك فيها تاريخياً ضمن فترة ما قبل الاسلام ـ نحن الآن مع لغة عُمرتْ، على أقلّ تقدير، بصفة موضوعية تاريخياً. ستة عشر قرناً دون أن يتغيّر هيكلها. . دون أن تتغيّر بُناها الأساسية. وليس بين لغات البشر اليوم أيّ لسان ينسحب عليه هذا الحكم. لا تعرف البشرية اليوم لساناً، الى يوم الناس هذا، قائم الذات وقد عُمِّر ستة عشر قرناً متوالية. .

تتحجرّ. . تواكب أجهزتها الداخلية ـ في مستوى دلالة الألفاظ. . في مستوى الجملة ـ يمكن الايحاءات، وفي مظاهر بعض التراكيب المباحة في مستوى الجملة ـ يمكن للغة أن تُفرز أنماطاً من التطوّر الداخلي يجعلها هي هي دائماً دون أن تنسلخ، كما حصل للاتينية عندما انسلخت الى لغات أُخرى. . . تبقى هي بذاتها، ولكن بقدرتها الداخلية أن تستوعب كل المعطيات المتجدِّدة في تاريخها وفي تاريخ الحضارة الانسانية.

*** هذا البعد التاريخي للغة العربية ماذا يعطيها من خصائص وميّزات على مستوى الدراسات اللسانية؟**

ـ هو إثراء خصب على مستوى الدراسات المتعارفة ـ اعني الدراسات التاريخية المقارنة ـ الرجوع باللغة، وباللغات الأُخرى الى فصائل وأسر. . إلى علاقات. . يُعطي أيضاً أبعاداً فيما يخصّ علاقة الألفاظ بالمفاهيم عبر الحضارات. . يتصل أيضاً ببعد التاريخ البشري من خلال تاريخ اللغة ـ وهذه العلاقة الجدلية لا يمكن أن تقام ما لم تتغيّر أبنية اللغة. . فالباب مفتوح للباحث كي يقيم هذه الجسور بين اللغة والتاريخ، أي بين «الوقائع المعيشة» و«الوقائع المنطوقة». .

لكنَّ أهمّ هذه الأبعاد التي تتاح للغة العربية إنّما يتمثل في أنّ لغة ما ـ والعربية شاهد على ذلك ـ إذا ما سوّيتْ أبنيتها بالدرس والبحث. . إذا ما استنبطت نواميسها وقوانينها بصفة متكاملة، كالذي حدث في تاريخ اللغة العربية وقام به النحاة واللغويون بصفة عامة. . وأنّ لغة ما إذا ما تركزت أُسسها على أبعاد حضارية عزّزتها أبعاد عقائدية وروحية ـ كما نعلم في تاريخ الحضارة العربية لمّا طُعِّمت بالبعد الاسلامي في مستوى دراسات اللغة ـ إنّ لغة كهذه بوسعها أن تبرز نمطاً خاصاً من التطوّر.

اللغة العربية لغة قارة. . لغة خالدة. . لغة باقية، ولكن في بقائها نماذج داخلية من التطوّر الجزئي، بها استطاعت أن تواكب حياة العصر في كل مراحل تاريخها. أعني أنه بصفة مطلقة، وإنطلاقاً من شاهد العربية، يمكن للظاهرة اللغوية أن لا تنمحي. . أن لا تتنصّل من بناها. . أن لا تنسلخ من نواميسها النحوية والصوتية والدلالية. ولكن، رغم ذلك، بدون أن

*** إذن، نستطيع القول أنّ الدراسات اللسانية على مستوى اللغة العربية هي في الوقت الذي تؤكد فيه خصائص هذه اللغة وطبيعتها، والجذور الاصيلة لها، فإنها أيضاً، عامل من عوامل الحثّ على الاضافة، أو تأكيد هذه الاضافة وتكريسها. .**

ـ إن كل شيء مما تفضلت به، ومن غيره يحثنا على القول بأننا اليوم، ايماناً بقدرة لغتنا العربية وبأصالة الذات العربية في أبعادها التاريخية. . وإيماناً، أيضاً، بتوهج الفرد العربي واستشرافه بعداً مستقبلياً يُعيد له مجده الماضي. . . إنطلاقاً من هذا كلّه فإن كل ما في الامة يحثنا على ان نُثبت تأصلنا في دراسة اللغة العربية اولاً وفي أن نُقبل إقبال الجادين. . إقبال المخلصين من كل المركبات والعقد على علم اللسانيات الحديث. . أن نوليه الأهمية الكبيرة في دراساتنا الانسانية، الأدبية واللغوية وما الى ذلك. أنْ نُعطي اللسانيات تأشيرة المرور. . جواز السفر الى حقول الدراسات في مستوى مؤسساتنا الجامعية، حتى يتلقى الطالب العربي والمثقف زاداً من هذه المعرفة يدعم به ايمانه بقدرة اللغة العربية وتراثها من جهة. . ولكنه أيضاً يعينه على ان يخلق من نفسه المثقف الأمثل مستقبلاً. وهذه المعادلة ستتحقّق رغم صعوبتها: معادلة الأصالة والحداثة. . معادلة التأصل والمعاصرة. . معادلة التركح بين ماضٍ يضغط بزاده وبأبعاده الايجابية وحاضر يُقلق واقع واقع العربي لأنه ينشد الأحسن والأزكى. وسيعينه، لذلك، في نطاق هذه الحقول التي نتحدث عنها. . سيعين العربي على أن يخرج منتصراً من معركة المعادلة الصعبة هذه.

*** ونحن ندعو اليوم الى تأسيس ثقافي وفكري عربي جديد . . وغالباً ما نربط دعوتنا هذه بآفاق مستقبلية ، من جهة . . ومن جهة اخرى نرى قيام هذا التأسيس على أصول تراثية من ماضينا . .**

لاأدري ما إذا كنت تجد في هذا إشكالية من نوع ما لعملنا الثقافي هذا في صياغة وبلورة المعالم الاساسية لثقافة عربية جديدة، وفي تعين بعد فلسفي معاصر لها؟

ـ إستناداً الى ما أسلفنا . . إذا ما تحدّدت لحظة اللقاء بيننا وبين التراث ، وخلص الموقف من كل كل شوائب المركبات النفسية ، هان كل تجاوز لمثل هذه الاشكالات . أعني أنّ الموقف الجازم تجاه التراث يفرض علينا أن لا نستنكف من إقرار وجوه بعدت مشاعلنا اليوم عمّا تحمله لنا في طياتها من مضامين .

ولكن ، أيضاً ، لهذا التراث أبعاد كثيرة . . رؤى غزيرة يمكن للانسان اليوم أن يستلهها إيجابياً ، وأن يعتبرها من مقوّمات ذاته الحاضرة ، وأن يقبل ، في الوقت نفسه ، على تزويد نفسه بكل معطيات الثقافة المعاصرة .

هل لنا اليوم ثقافة عربية خصوصية؟ هل للفرد العربي نشوة تنتابه بما هو فريد به اليوم؟ هل بوسع الامة العربية أن تنبرى اليوم امام الانسانية لتقديم ثقافة عربية معاصرة على المستوى الانساني ؟

هذا كلّه ، في نظري ، ممكن ، ان لم يكن بعضه واقعاً بعد . وإخراجه الى «حيز الفعل» وإبعاده عن «حيز القوّة» التي يتضمنها رهين موقف حضاري هو، في الحقيقة ، بيد المثقف . . بيد العالم . . ولكنه ، أيضاً ، بيد المسؤولين عن حظوظ الفرد العربي ، بصفة عامة ، في ثقافته . . في تعليمه . . في ما يقرأ وفي ما ينتج .

وأظن أن تضافر الجهد بين موقف ملتزم لدى المثقف العربي . . لدى المفكر العربي ، وموقف جاد لدى المسؤول عن مصير ثقافته سيخلص الى لحظة إجرائية تتحوّل بهذه العلاقة الى تكاتف فعلي يمكن للامة العربية أن تقدم ، على مستوى إنساني ، ثقافة رائدة ، بأتم ما للكلمة من معنى .

من الادب التركي المعاصر

سعيد فائق

الأب سيناغريت

ترجمة : نصرت مردان

خمسة قوارب تتهادى في مساء كانوني جميل. ثمة ريح جنوبية تهب بخفة. حمرة كل الالوان تبدو وكأنها، قد إندست في البحر الذي تحرك موجاته الكسلى. ببطء الصنارات تنتظر. الصيادون يترقبون بصمت.

في عمق ثمانية وثلاثين ذراعاً، تحت المياه العميقه، حيث يسود الصمت على الصخور التي تجمعت عليها الالوان السبعة، يظهر الاب سيناغريت بقشرته البراقة، الساطعة مثل ملك عظيم ينتمي الى العصور البدائية.

طوال عمره لم يتحدث الاب سيناغريت ولم يتزوج، بل عاش سنواته وحيداً وكم من المآسي شاهدها من نافذته الزمرديه، وكم من حبل صنارة قطعه الاب سيناغريت؟! صنارة من يختار هذا المساء لانهاء حياته التعبة المنهكة، عليه ان ينهي حياته، طالما ان قشرته لاتزال تحتفظ ببريقها وما دام لحمه، يستحق الاشتراك في طبق من المايونيز. وثمة أمر اخر، فمن الممكن ان ينهي حياته بين اسنان سمكة (واتوس) الوحشية الطفيليه. الأحسن والافضل، ان يكون ضيفاً على مائدة عامرة بالنبيذ الابيض، بعد ان يستسلم الى المخلوق الواعي الذي يعيش في عالم آخر فوق هذه المياه.

شم الاب سيناغريت احدى الصنارات، إنها عائدة للصياد خريستو إنه رجل معوق جشع، مساوم. أجل إنه فقير ولكنه لايملك ذرة من الكبرياء. الاب سيناغريت بطبعه، يحب الفقراء الذين لايتنازلون عن شموخهم وكبريائهم. توجه الى صنارة جديدة، شمها. إنها للصياد «حسن». شخص رعديد وجبان رغم إدعاءاته.الاب سيناغريت، يحب الانسان الشجاع. واقترب من صنارة أخرى. الصياد يعقوب، انسان جيد، محبوب حلوالمعشر، لكنه قليل الادب رغم شجاعته إلا ان الغيرة تجتاح نفسه. الاب سيناغريت لايحب أمثال هؤلاء. هذه الصنارة، صنارة صياد بخيل وهي تستحق مجازفة قطعها. وبضربةٍ قطع حبل الصنارة. شد البخيل صنارته الى فوق صارخاً: ـ اللعنة يانيقولا.. لقد تسطحت الصنارة.

هز الاب سيناغريت، صنارة نيقولا، إنه عديم الاخلاق وسكير ولايفكر إلا بنفسه لكنه في الوقت نفسه شجاع وسخي لايعاني من عقدة الغيرة، إنه فقير وذو كبرياء. الاب سيناغريت يحب المعوز الذي لايتنازل عن كبريائه والكبرياء الذي يعنيه في الانسان من نمط آخر. إنه كبرياء في وقته وأوانه.

يقف الاب سيناغريت في زاوية صخرته متأملا البريق الازرق

المنبعث من الصنارات التي أخذت تتكاثر الواحدة بعد الاخرى في الميدان الذي يقف فيه سيناغريت واسماك المرجان، تتحرك بعذوبة اضواء خمسة عشر مصباحاً من بين الصخور الاخرى تندفع اسماك المرجان نحو ضوء المصابيح بغباء فتقع في الفخ. كانت تندفع نحو الاعلى ثم تسقط ثانية الى الاسفل وكأنها تعاني من التردد من رؤية العالم الذي يقع فوق المياه. كانت تنظر الى الاب سيناغريت وكأنها تقول له «انقذنا من هذه اللعنة». الاب سيناغريت كان غارقاً في التفكير. يكفي ان يعض الحبل الذي ينبثق منه وميض فسفوري. لكنه، لم يبادر الى إنقاذهم بل فضلّ الوقوف بلا حركة. كان يدرك ان المسألة بهذه البساطة. حينما تعي الاسماك كافة ان السبيل الوحيد لانقاذ تلك الاسماك التي تعلقت بالصنارة هو قطع ذلك الحبل الذي ينبعث منه البريق الازرق، أنذاك يمكن ان تكون ثمة فائدة او نتيجه لهذا العمل. والا فما الذي سيتغير إذا قطع الاب سيناغريت الحبل.. ثم تعلق هو بدوره بصنارة اخرى،من ينقذه أنذاك؟ من يفكر بقطع الحبل المتدلي الى عالمهم؟ في تلك اللحظة تدلت صنارة، ينبثق منها بريق مشع. هرع الاب سيناغريت نحوها بلهفة. شمها. انها تعود لصياد لايعرفه واقترب من الطعم وتناوله. أحس للحظة ان صاحبها هو من يبحث عنه. في تلك اللحظة، تلقفته الصنارة. حينما سقط منها في وسط القارب. نظر الاب سيناغريت بعينيه الواسعتين الى صياده. ثم مالبث ان اجتاحته رعشة فجائية. أخذ يقفز على أرض القارب. ربما لانه رأى في صاحب الصنارة التي اصطادته، اشارة لم نرها نحن. انه رجل يمتاز بالسخاء والشجاعة والكبرياء، كما اراد الاب سيناغريت. لكنه فهم من ايماءة نجهلها نحن، ان هذا الرجل كلب وانتهازي الى درجة مخيفه. قد يكون سخياً وصاحب كبرياء إلا انه لم يمر بتجربة انسانية صعبة، ليعرف مدى تعمق هذه الصفات فيه،ألقى عليه قبل ان يموت نظرة أخيرة. فهم من سيمائه، ان هذا الرجل ليس أكثر من جبان وسافل. لكنه مع ذلك محظوظ، فلم تتهيأ له شخصياً، فرصة اكتشاف انتهازيته. وألا أكان من المعقول، ان يصطاد الاب سيناغريت؟! ارتعش مرة أخرى من سخطه. فتح فمه وكأنه على وشك ان يصرخ، لكنه مالبث ان أغلقه.

لفظ الاب سيناغريت أنفاسه مهزوماً، نادماً، في قارب شخص، لم يمر في حياته بأية تجربة إنسانيه..

سعيد فائق (1906 ـ 1954) أحد رواد القصة التركية القصيرة. فشل في الدراسة. عمل فترة من الوقت بالتجارة. الا أنه تركها، بعد ان اقتنع ان مهنته الحقيقيه هي الكتابة. أختير كعضو شرف في جمعية مارك توين الادبية.

تتناول قصصه هموم الاشخاص البسطاء الذين يعيشون على هامش الحياة. أحب البحر والصيادين، وكتب عنهم الكثير من القصص. أصدر رواية مع عشر مجاميع قصصية. هنالك جائزة ادبية مخصصه باسمه منذ عام 1954، تمنح لأحسن قصة قصيرة في كل عام.

سلام كاظم

المُلوك العُزّل

في كل منعطف سنترك كلمة أو محنة أو قبر حيوان ضعيف مثل ذكرى بذرة في الفخ ، مثل مهرج الملك الحزين ، كأننا الكلمات ننتظر التهجي ريثما يتفرّغ الملك الحزين من التندر باقتراب طفولة الفيضان من لغة القطيع ، كأنه قبرٌ لحيوان ضعيف نحن ألقيناه من لهب النوافذ ، ثم ألقينا النوافذ للطريق ، كأننا لم ننكسر

ما زالتِ الأشياء تهدم شكلها وتقوض المعنى ، وتبقي القبرات تحية للفخ ، مازال التحول خائفاً متردداً عن نطق اسمي ، وثبةُ الأزهار مازالت ولاآثارَ تنطق باسمها الا المساء ونارُ قريتنا البعيدة كان روح البحر يسكنها وأسياد القلاع القانطون الكهفُ ذات الكهف والأشجار في الوادي وما زالت سماءٌ فوق للذكرى فأين الناس كان لنار قريتنا فتى من غير قريتنا يسمّى الموت اين الناس ، كان القانطون يخبئون القوة العمياء ، مرآة البغي ، قلاعها الملغاة في الازهارِ ، كان البحر ينشط تحت سرتها وزين الخارجين من القطيع لكل ما لانفع فيه . فمنذ كم والقانطون يجمعون ظلال سرتها وينتشرون أفخاخاً لزين الخارجين ومن أصدُق ، كلهم هتفوا لأعيادي وناموا تحت اشرعتي الذليلة ، من أصدق كي أغضَّ الطرف عن فجر يشيخ وصخرةٍ يتدفق اللقطاءُ منها والدموع ، رمادُ تاجي مسرحُ خجلٍ يعد أصابع الموتى ويخطىء بانتظار اصابعي ، سهواً اسمي الوهن نرجسةً ، وسهواً قد اسمي كلَّ نرجسة حصاة ، هكذا أعلو ويصدأ في هواء أبوتي للبحر موتى مترفون مذهّبون وهكذا أعطى النهار عصاه للاعمى وصرخته البريئة للتلاشي ، كان مشتبها به كالأفق حين يكون حبلا للغسيل وهكذا في كلّ برج كانت الشبهات أشرس من سماءٍ تحتها لم يبقَ إلا زهرة حمراء أو قبرٌ لحيوان ضعيف ، هكذا في كل برج أسدل الوثنُ الستائر كاد يأمر بانكسار الزهرة

الحمـراء، كاد القبـر ينطق كان مشتبهـا به كالآخـرين، وهكذا العربات تلقم كلَّ قبرٍ سادناً وترافق اللقطاءَ للحاناتِ بحثاً في ظلام الخمر عما خلفته بذرة الأشياء من نار ومعنى، كم سينتظرون حتى يؤمنَ الحوذي ان جواده الذهبي أعمى والطريقَ رسولةٌ هتفت بوجهَ مهند سيهاالاغنائمَ لا طريق اليَّ انتم رحلة العربات لا من يرحلون وجثة نطقت هناك لتنتهي بي حيث لاآباء للأزهار لاتاريخ لا طرقات، أجزم انها الأجراس يفتح في تلاشي ساعـديهـا البحـرُ أرصفـةً مذهبة وأفراساً مذهبة والبيّن يدخرون في الحجر الغمامَ وفي الزهور غرائزَ الحيوانِ، أجزم انها الذات الوحيدة في خزائنها ينام المبحـرون، وبـانتظـار البحر تبعث بالمراثي لابن آدم بانتظار الله، أجزم انها سبقتْ أريج الذئب للرحمِ الحوار وأثمرت لهباً وتلميذاً لتعريف الفراغ، ألم يخنيّ النوم في الكلمـات حتى أفسـد المعنى ليتضح التقاطيَ من رماد العين، من زيتونة مهجورة لا عمق للمرآة لا أيام لا أرياف، فارغة هي المرآة تعكس كلَّ شى فارغاً ومضبباً، لا شى فيهـا يستقـر لها الثبات ولن تكون كأنها قبرٌ لحيوان ضعيفٍ كاد ينطق والمرايا صمتها وأنا أخاف من المرايا الناطقات وهكذا كان الطبيعيُّ الفراغَ وكان جوهره السكون ولم يكن شيئاً فمن أين امتلاءات الصفير وكيف صار الماء أين صداه اين خطابةُ الجسديِّ كي أشتـدَ في طلب الأصـولَ وكي أطـارد ما مضى لا ما يجيء، علام لم يعـدلْ ولم يتحكم الميـزان، كيف النار تصمد في التدرجِ للنهاية، والحجار وخصمه يتناوبان الضحـك في الميـزان والمجنـون منـدحـراً الى المرآةِ يلتقط المراثي والزهور مبشراً بافول روح البحر، والانسان يهتف في المضيق، رمادُ نفسي راية في العين تخفق لا مكـان لكي اشيـر هنـاك بيتي، لا زمـان فأدعي اني اقـوض ما بنيت فضـدَ من ساقـود عصياني الوحيدَ وضد من ينسلُ مني المنشدُ الأعمى الصبيُّ الراقص الملكي والموتى لمـائـدة الحـوار ولست فرداً من تنـادي رغـوةُ التاريخ، كيف استعذب، البحر الفتي القفـلَ في شفتيـه، هل أخطـات؟ لي خطـأ بسيـط انني الاجراس في رأسي احرضها وانصت خاشعاً نحن الملوك العزّل افترضوا ممالكنا وما كنا لنملك، كان كلٌّ ظله لا غيـر إلا أنت في اللهب القـديم محوت ظلكَ واحتجبت، ردمت عين ظلالنا وطردتنا بشـرا وكنـا قبـل هذا الوقت في غير المكان ظلال زيات على لهب قديم، كيف أنت الآن أنت ولست غيـرك في قطيـع مزارعين تكـاثـروا خطأ وشبوا ميتين أكاد امحو في تلميذاً وأبقي منه اصبعه الذي يبكي امام الدرس

ليئنَّ مثلي خلف طاولةٍ

لتهرم في يديه الكاسْ

وأكاد أسالُ:

ياطـريقي أينـا أفضى الى الفـخِّ الـذي نصبته نار الياسْ ماذا تبقى ياملوكاً عزلا في الـرأس تنتظمـون كالأجـراس غيـر الطين يعتصـر الضبـاب وينعش التاريخ آلة موتنا الـــوحشي، من منـا سيختصـر الطـريق لسـر قلعتـهِ ويمحـو ما تبقى، من سيمسـك بالعـواصف وهي عاريـة امـام قلاعنـا البيضاء عارية أمام ذواتنا، نحن الملوك العزل افتـرضـوا ممـالكنـا لينتهـك الـرمـاديون كون الكردنالِ ليفسدوا ثمراً كثيراً، غير ان الكردنال وكان قد اوصى بحرق وثاقه والغابة العدميهْ

أصغى الى كونٍ جريحٍ كان فيه الماء يعوي

بانتظار الوزّةِ الذهبيه

ياماء ياذئب الرماديين ياشكلا نهائياً لتاريخ الذوات

أعد ابانا الكردنال من المرايا

نحن الغزاة العاشقون وهؤلاء لناسبايا

ماذا تبقى ياملوكاً عزلا؟

سهواً سارتشف المساء،

واشتهي الجسد السراج،

مهيجاً موتاي فيَّ

وماحياً فيَّ العصور التالفهْ

سهواً ساجتاز المضيق الى العيون الخائفهْ

ولربما سهواً ستلجأ حلمة ليدي، وتنمو في الفراغ العاصفهْ

لانـار في اشـراقة الموتى، ولا بهلول يصمد في تداعي الحفل، هل أوجزت آلام الصخـور هل اتضحتُ، لعـل ناراً حرة قنصت رؤوس العـابـرين، لعلهم خدم لهذا الطقس هل في القفـل ما يكفي لتمـريـر الحقـول، هل البـراري لطخـة بيضاء تغلق ركبتيها في مضيق الحلم أم لصٌ تسلل من عيون الحالمين؟ لهمْ تنحى البحرُ وانبثقت من الأفاق نار العابدين فمن تنادي في ظلامي قبضةٌ ذهبية لم تتسع لتضيق اين ظلالها كي تستقـر مع المـرايـا أو تسـافـرَ في القطيع وتمّحي، فلنكتشف فخاً جديداً للسماء مبشـرين بمن تكـون له يدانِ تؤسسـان وجوهرٌ يهتاج للخلق الجديد وينحني له حين يمكث مثـل عصفـورٍ جريـحٍ في الكـلام، لمن تلال القبعـات، هل الحـرائق في الطـريق، وهـل اصـادف صوت ابائي اذا أوغلت في كسر النشيد، وهل أصدقُ انني كهف وفي ظلمـاتـه رسـلٌ تفكـر بي متى لم يلتبس قصد الأمير حفيد أو غسطين؟ لي شكلٌ يموج وفكرة بالنار تغسل ركبتيَّ وتأكل الدنيا وما فيها علانية، وتأكل نفسها سراً فلا يبقى سوى زبـدٍ وألـواحٍ مهشمـة وغـرقى بينمـا خطٌ رمـادي يجـرح كلَّ شيء،

واستغاثات تسيل من الفضاء، الى الفضاء وغيمة تصغي وتدخل في التلاشي، كيف انت معي ولا طرقات توصلني اليك، علام لا تستدرجين الى آلوضوح الله لبَّ تموّج الأشكال، فيّ من النساء ظلالهن من الرجال الخوف والفوضى، ومني ليس فيّ مع الظلال المطمئنة واختلاط الخوف بالفوضى سوى من كنتهم وبقيةِ اللهب الذي كانوا لذلك صرت أدفع بالجيادِ الى المضيق وصرت كالأمراء ساعة يطردون من المحافل والليالي الفارهات بدون حاشية وذكرى أستردُّ مفاتن الماضي وأمكث شائعاً كالأبجدية في أناسٍ كنتهم خدماً واسياداً ملائكة وجلادين من شتى العصور

اريهمو ندمي فينكسرون حتى يا أبانا قد تركنا الأفق للحيوان، ثم اريهمو الأهواء ناطقةً باسماء الذين مضت بهم عرباتها بحراسة الطرقِ الكلاب، فرائساً جيفاً مقدسة، مآذنٌ تستظل بها الدكاكين المريبة، كن لنا طرقاً ولا تسمح لها بالالتواء أو التلاقي، فرِّقِ المتشابهات، الليل مقبرة النهار كأنه رجل سويٌّ بينما في رأسه امرأة تفكر بالرجال، هنا هناك نوافذُ متشابهات خلفها المتشابهون يصوبون بنادق الصيد القديمة نحو كوكبنا الذي يمضي وحيداً فرّق المتشابهين، الفرد قبرُ سواه، كن ما لا تريد، وما تريد، الفرد قبر سواه، مجهولين يفترقان، مقتولين يلتقيان قرب مثلثٍ أعمى تدور به الدوائر، كل دائرة يدبر أمرها ملكٌ له أمَةٌ تحيض خليط أزمنةٍ، دسائس، بهلواناتٍ متاحف ونحن بينهما رأينا ظلَّ أصغرنا ويدعى من يعلقني أنا الاجراس في برج البلاد، يشقُّ بذرته ويفصل رأسه عن ركبتيه، وقبل أن يجتثَ آلام المحبةِ والسلام أحالنا لهباً وأطلق كالطيور ظلالنا للبحرِ، جمعنا فقاطعنا خطاب البحر بالتصفيق، فرقنا فقلنا البحرُ من خدعِ الملوك.

يوسف الصائغ

الاعتراف الأخير لمالك بن الريب

القسم الاول

الفصل السابع

● جدول الضرب ●

في الصف الثالث. ضربني المعلم الغريب بالعصا..

لم يكن أحد، قد ضربني قبل ذلك.. وابتداء من العصا الاولى التي وقعت على كتفي، سمعت صوت عمتي الكبيرة، تعيد عليّ حكمتها الصارمة: «من يضربك فاضربه... ومن يشتمك فاشتمه.. من يبصق عليك فابصق عليه..».. ثم بعد ذاك مباشرة، سمعت صوت نفسي، وهي تقول لي انني مظلوم، وأن هذا المعلم الغريب، يعتدي عليّ من غير داعٍ.. فلست أنا الذي ضرب السبورة بقطعة الطباشير، حين كان المعلم الغريب، يكتب على السبورة كلمات النشيد...

كان الاحساس بالظلم، هو الذي امتلكني، وليس صوت عمتي. وكنت على غير وعي مني، وببديهة الطفولة، أعيد صياغة تلك الارملة الحكيمة، فأستمد شجاعتي، من مجرد احساسي بالظلم. هذا الاحساس، الذي حماني من ايما شعور بالأذى، لتلك العصي التي راحت تسقط على جسمي من كل جانب...

يضربني.. فأشتمه...

ثم يضربني.. فأبصق عليه...

وثالثةً.. فأجرب أن أضربه... وأكاد أسقط، حين تطيش قدمي الصغيرة في الهواء...

كم استمرت تلك المعركة القاسية.. في ذلك الصف الذي يقع فوق قبو المدرسة ـ الصف الثالث (باء)؟.. أي صمت ران على الصف؟.. أي جنون، أخذني إلى هذا الضرب من التحدي، أشقىٰ به لأول مرة في حياتي، وأتلذذ؟.. أي خبال سحب المعلم الغريب من وقاره.. فهو يلحقني، يحاول الامساك بي، وأنا أجري خارج الصف، شاتماً صائحاً، خارج وعيي وإرادتي...؟!

لابد أني قطعت الممر الطويل، واجتزت ثلاثة صفوف، ثم انحدرت على الدرج المجاور لغرفة المعلمين... ولعله ـ ذاك المعلم الغريب، الذي جاءوا به ليعلمنا ـ نحن فرقة النشيد ـ نشيداً جديداً ـ لعله ظل يجري ورائي ـ أمام المعلمين، والطلبة... حتى التقينا، أنا وهو لاهثين أمام المدير..

عند ذاك، حين صرت أمام المدير.. وفي حماه، كما لو أنني

صرت أمـام الله . . صار إحساسي المجنون بالظلم، حزناً ثقيلاً، فرحت أبكي، وأعدّل من كرامة بكائي بالشتائم . . .

شتـائم فجّـة ومحـدودة، تعبت من كثرة ماردّدتها طوال المعركة . . «كلب بن كلب . . ألعن أباك وآباء الذين خلفوك . . .» وليس سوى ذلك . . . وينبغي ان أقرّ أن تاريخ المدرسة، لم يشهد، من قبـل، ولـداً يشتم المعلم، كمـا شتمت ذاك المعلم الغـريب، وبصقت عليـه . . . مواجهـة . . وبـإصـرار . . وبصـوت عالٍ . . وغضب صريح . . .

وقف المدير بيني وبين غريمي . . .

واذ كنت قد احسست، لوهلة أن المـديـر، يمكن لاسبـاب عديـدة، أن ينحـاز للمعلم، فقـد وطنت نفسي، أن اشتمـه هو أيضاً، إن هو خذلني، وأن اهرب من المدرسة إلى البيت، حاملاً ظلامتي، إلى عمتي، وأمي، وأبي، وعمي . . . فإذا لم يكن . . فالى الله العادل الذي ينتظرني دائماً، في الكنيسة المجاورة . . .

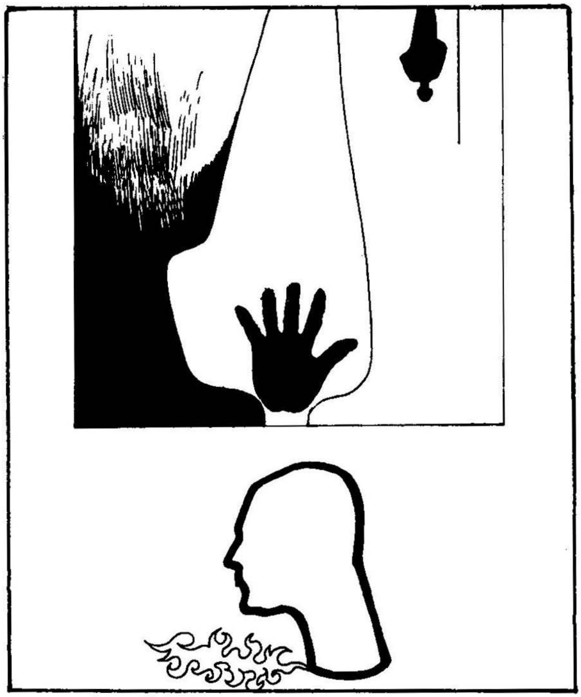
لابـد أن المـديـر، استطـاع أن يستوعب مايجري، بسرعة . . فأدرك، قبـل كل شيء، طبيعـة المفـارقـة التي أمامه: ولد لم يكد يتجـاوز الثـامنة، يركض في المدرسة صارخاً، دامي الأنف، ومن خلفه المعلم ـ وهو معلم غريب، جئنا به من مدرسة أخرى ليعلم النشيـد ـ بعمـره وقـد كان آنـذاك ـ في حدود الثـلاثين ـ يركض، لاهثاً، مشعث الشعر، ملوّحاً بعصاه . . مصراً، حتى بعد أن صار أمام المدير، أن يمسك بضحيته، ليوقع فيها انتقامه . . .

وعـلام كل هذا . . ولمـاذا؟ والمدرسة الان، تتطلع من النوافذ والمعلمون على الابواب . . .

سمعت المدير يقول، وهو يحميني وراءه

ـ على مهلك يا «البير» افندي . . ماذا جرى؟ . . .

هجم علي «البيـر» افنـدي . . . فصرخ المـديـر . . وسمعت المـدرسـة كلهـا صرختـه . . ومن بعيـد رأيت «يـوسف» البـواب،



«وبولص» الجبلي، يقفان حائرين . . ومن غرفة المعلمين، خرج «عبـد الكـريم» افنـدي معلم الجغـرافيـة، بنظـارتيه السوداوين، مقطب الوجه . . . وسمعته يقول:

ـ تعال «ياالبير» افندي . . عيب . . . تعال معي . . .

وجـاء معلم الـريـاضـة «جميـل» افنـدي من الصف الاول راكضاً . . . و . . .

كنت في غرفـة المـديـر، السـاعة، أبكي بدموع كبيرة. وكان المدير، لا يفتأ يقول لي:

ـ اهدأ ياولدي . . . وآحك لي ماذا جرى . . .

وإذ كنت أسمـع صوت المـديـر المـوقـور والحنون، كان حزني يزداد، وكـان شعوري بالألم يتضح لفرط ماسقط من العصي على جسـدي . . . وللدم الـذي كان مايـزال يسيـل من جرح فوق أرنبة أنفي . . وكنت أريـد، من كل قلبي، أن احكي للمـديـر، أنني مظلوم، وأنني لست الذي ضرب السبورة بالطباشير . . . وعزّ علي ذلك . . .

كانت رئتـاي، مملوءتين بالظلم... فهي كلمـات متقطعة، مبقعة، بالأذى والدم والشتائم.. ومع هذا، فقد، فهم المدير كلّ شيء.. بينـمـا كان «بـولص» الجبلي يغسـل وجهي، ومعلم الرياضة يضمد الجرح على أرنبة أنفي...

فهم المدير...

ولعله، لم يكن بحاجة الى أن أحكي له. لكي يفهم...

فأنـا ولـد «عـاقـل»... يشهـد له الجميـع، بهـدوئه، واجتهـاده، وطـاعتـه، وحبه للصلاة والكنيسة.. ولم يسبق أن شكامنه أحد، معلماً كان أو تلميذاً أو فراشاً...

ولد، «وابن أو ادم».. وتلك قضية أخرى...

عمـه كاهن، وأبـوه رئيس الشمـاسين، وخـالته راهبة... وهو وحيد أمه «والمدلل» الذي تخاف عليه من عين الحسود...

ومـرة أخـرى، كمـا في الحلم، حين قدم لي معلم الـرياضة، وكنت أحبه، قدح الماء، سمعت صوت أمي تتظلم:

ـ ضربه الذي مايخاف الله... اهذا ولد يُضرب؟

وتتباهى:

ـ مامن أحـد ضرب ولـدي... ماضـربـه أبـوه، ولاعمه، ولا أنا رفعت يدي يومـاً عليـه.. ولد عاقل ـ خرب عمري عليه ـ لايعّض ولا يخمش...

ثم يأتي صوت عمتي من المطبخ:

ـ نشتكي عليـه عنـد الحكـومـة... لم يستح هو، وطـولـه، وشـاربـاه... فخلّى عقله مع ولد بطول رجله... «ألبير» افندي ابن الخياط أبو القمل...

بقيت في غرفـة المـديـر جالسـاً على تلك الأريكة المخصصة للقس عما نوئيل معلم الدين. وقد جهد المدير، في أن يضع حداً لبكائي... وجهدت معه.. حتى قرع الجرس، وجاء المعلمون ونظـروا الي، وهـزّوا رؤوسهم، وتهامسوا.. في حين كان جسمي بأسره يؤلمني.... وقلت:

ـ أريد أن اذهب للبيت...

ـ لماذا؟..

ـ اريد أن اذهب للبيت...

قال القس عما نوئيل، وهو ينظر الى المدير نظرة ذات معنى:

ـ ليس الان... حين ينتهي الدوام...

وسألني المدير؛ وهو يمسح على شعري:

ـ لمذا تريد أن تذهب للبيت؟

خجلتِ أن أقول له انني اريد أن أنام. وعند ذاك ناداني القس عما نوئيل؛ وأخذني قربه، وهمس لي:

ـ هل ستخبر أهلك بهذا الذي جرى؟

قلت: أجل...

قال لي: من الاحسن الاتخبرهم...

ماستطعت أن أساله لماذا. وسمعته يقول:

ـ اذا سألوك، ماذا بك؟ قل لهم إنك سقطت من السلّم...

كان يتحـدث، كمـا يتحـدث في منبر الاعتراف... فخفت، وقلت لنفسي انه يريدني أن اكذب. وسألني، وهو يربت على كتفي:

ـ ستسمع كلامي.. أليس كذلك؟..

ـ نعم...

ـ من اين سقطت؟

ـ من السلّم...

ابتسم لي القس عما نوئيل. وجاء يوسف البوّاب، فأخذني إلى البيت.. وقال لأمي إنني سقطت من السلم...

شتم «مصطفى» آمر المعتقل...

وسمـع الشتيمـة ذاك الحارس المختبيء خلف النـافـذة، فمـدّ رأسـه، ورآني، وتوهم أنني الذي شتمت آمره فذهب وشكاني..

ولـم تمضِ لحظـات، حتى فتـح البـاب، ونـادوا على اسمي. فقمت بين

صمت الجميع وخوفهم . .

في الخـارج ، كان الليـل جميـلا . وكـانت رائحـة خضـار تفـوح على طول الممـر المؤدي الى غرفة الآمر . . رأيته ـ وهـو شاب في العشرين . . يجلس على كرسي أمام غرفته . وقد حل أزرار سترته الرسمية وبيده خيزرانة . . سألني :

ـ لماذا تشتمني؟

اجبته :

ـ لم اشتمك . . .

ـ لاتكذب . .

قلت باعتزاز :

ـ أنا لا اكذب . . لم اشتمك . . .

تدخل الحارس ، وقال بحماس :

ـ بل شتمك ياسيدي . سمعته بأذنيّ هاتين . . .

ـ لست أنا الذي شتم . .

وادركت انني تورطت . . قال الآمر الشاب :

ـ مِنْ اذن؟

ـ لست ادري . . .

سألني :

ـ بشرفك . . . لاتدري؟ .

سكتُ . ومرة أخرى سألني :

ـ إنني أحلفك بشرفك . . أتدري أم لا؟ . .

واتخـذت قراري . فقـد استفـزتني كلمة الشرف وأعادت إليِّ مراهقتي ، فقلت :

ـ أجل . .

ـ منْ؟

سكتُ . . .

ـ قلْ منْ شتمني؟ . .

أجبته بأعتزاز مُبيَّتْ :

ـ لن أقول لك . . .

ـ ماذا؟

أعجبني أن يصيـح وآزدهـاني دوري ؛ فقلت له :

ـ لن أقول . . .

ـ تتحدّاني؟ . .

ـ لا أتحـداك . . . ولكن ليس من خلقي أن أشي بسواي . . .

صاح بي :

ـ سأسلخ جلدك . . يآبن الـ . .

بقيت واقفـاً امـامـه ، ساكنـاً . . . كان يتنـاهى عن بعـد صوت أغنيـة أليفـة . وتمنيت حقاً ، أن يسلخ جلدي ولكنه لم يفعل . قال بهدوء :

ـ لماذا تضطرني على اهانتك . . .

ما أجبت . فقام من مكانه . واقترب مني وسألني :

ـ ماذا تسمي هذا الذي تفعله؟ بطولة؟ . .

ـ بل أخلاق .

ـ أبوك . . وأبو الاخلاق .

وانقض علي أربعة من الحرس ، كانوا يقفـون خلفي ، وراحـوا يضـربـوبني . ومـاكنت احس أذىً . . بل كنت لامـرٍ ما منتشياً . وكان استغراقي في دوري يحميني . .

حتى بدأ الدم يسيل من أنفيْ . . .

حين نزعت قميصي . في البيت . رأت أمي آثـار العصـا على كتفي ، وظهـري ، ونـدت عنهـا صرخـة خافتـة ، وقـامت تتلمس بأصابع مرتعدة ، جسد وحيدها . . .

ـ لقد ضربوك . . . هذه آثار ضرب . . . قل . من الذي ضربك؟

وجـاءت عمتي . . وزوجـةأخي . . وأختي . . وكلهم سألـوني

عن الـذي ضربني . . ولكن صوت القس «عمانوئيل» معلم الـدين، كان لايفتأ يذكرني : «قل لهم انك سقطت من السلم . . .» فكنت أردد، ودموعي تجري «سقطت من السلم». بل لقد زدت على ذلك، فحلفت برأس أبي، كذباً . . . ولم يصدقني أحد. وحين جاء الليل، كنت قد اعترفت لهم بكل ماجرى. وسعدت بأن عمتي الكبيرة، قالت أمام الجميع :

- مادمت قد فعلت كل ذلك. فما قصرّت . . . لقد أخذت حقك، من ابن الخياط «أبو القمل»

وفي صباح اليوم التالي، حين كنت أخدم في الكنيسة، قرأ القس في الانجيل كلام يسوع المسيح . . .

«من سألك فاعطه . . ومن طلب منك رداءك فلاتمنعه . . ومن سخرّك أن تمضي معه ميلاً. فامض معه اثنين . . ومن ضربك على خدك الايمن، فحوّل له الآخر . .»

واذ سمعت قول «يسوع». حزنت . . ثم خفت خوفاً شديداً . . وذهبت الى عمتي أسألها . . فقالت لي أن المسيح يقصد بقوله «. . فحول له الآخر . .» أن تضربه أنت أيضاً على خده الآخر . . .

- من ضربك على خدك الايمن . . فاضربه على خده الأخر . . . هل فهمت؟ قالت ذلك بقوة وحسم، وعبثا راحت أمي تحتج على تفسيرها . فلقد كان لعمتي الكبيرة، مسيحها الخاص . . .

●

بعد سنتين ضربني «صموئيل» معلم الحساب . . .

كنت في الصف الخامس، وكان علي أن أواجه عذابا جديدا، اسمه المعلم «صموئيل». قالت امي منذ البداية :

- «صموئيل» واحد من اقربائنا . . . أبي وأبوه أولاد اعمام . . .

ولم ينفع ذلك في تبديد المخاوف التي كانت قد استبدت بي، منذ اللحظة التي دخل فيها المعلم «صموئيل» الى الصف الخامس جيم، وصاح المراقب «قيام . . .»

في تلك الحظة رأيته، قريباً مني، يطل رأسه الصغير الأصلع على رحلتي، وتحدق بي من علٍ، عيناه من وراء نظارتين سميكتين، مثل حشرتين دقيقتين لامعتين، وتحت فتحتي أنفه بقعة يلتصق شارب نازي، اشبه بقعة سوداء . . .

كان يبدو للناظر متعباً، ضجراً متألماً . . كانه يشكو من مغص سري، لا يستطيع الافصاح عنه . . وقد زاد من تأثير احساسي هذا، أن يد «صموئيل» التي خرجت من فتحة ردنه وأمسكت بحافة الرحلة الخشبية، كانت ضغيرة، وذات حدود عظمية، فهي اشبه بحيوان غريب يعلوه الشعر الاسود بكثافة . . حتى لقد قلت في نفسي، أنه يكفي لهذه اليد، أن تلمسني مجرد لمسة عابرة، حتى يقشعر جسمي، وأموت من الخوف . . . .

لم يلبث أن تخلى «صموئيل» عن رحلتي، وابتعد خطوة أو خطوتين، صار وسط السبورة ، عند ذاك فتح فمه وتكلم . . .

كان صوته أشد غرابة من مظهره . . لولا أن هذا الصوت، رغم ذلك، كان لايمكن أن يصدر إلا عن جسد مثل جسد المعلم «صموئيل» . . . مِنْ هناك في موضع ما، يقع تحت حنجرته . . ربما من القصبة . . أو المريء، فهو أقرب ما يكون الى السعال. بحيث بدالي، وهويتحدث، أنه يسعل كلماته . . . ويعاني لذلك ، معاناة الذين يسعلون حقا، فتتقلص ملامحه، ويلتوي وجهه ، وينزوي حاجباه، ويتجعد جبينه . ويبدو واضحاً، أنه يتعذب . . . .

ومن عجب ، أنني ، حين كنت أراقب ملامح عذابه، لم أستطع أن أحس له بالرثاء . . بل بمزيد من الخوف . . .

استمر «صموئيل» يتحدث . . ويكتب على السبورة، والصف صامت صمتا متوترا . . بحيث اقتنعت أن الجميع خائفون مثلي، ومشغولون : بهذا الكيان الرهيب الذي يتحرك امامهم . . . بدا لي

أن «معلم الحساب» ليس معلم الحساب.. بلْ هو «صموئيل» الذي في التوراة.. ورحت أتخيل رجالاً من اليهود، لهم لحىً مقصوصة وعثانين ذات لون أشهب... ورأيت جداء تذبح.. وتوابيت من فضة ونحاس.. وخيّل لي أنني أسمع صوت «يسوع»، يصرخ في البريّة، «الويل لكم ايها الكتبة والفريسيون المراءون..» ثم فجأة، وجدت إصبع معلم الحساب أمام أنفي، وسمعته يسألني شيئاً لا اعرف جوابه.. وقبل أن اتبين ما حدث، طار الحيوان المختبيء في ردن «صموئيل» وسقط على وجهي..

دوى صوت الصفعة في أذني، وأحدث صفيراً.. وامتلأت عيني بدوائر حمراء راحت تغرق في خوفي ودموعي.. وضجّ رأسي بأصوات كهنة ينوحون وبنواقيس تقرع للدفن، حتى ايقنت أنني سأموت.. ولم أمت..

جلست في مكاني. وعلى غير إرادة مني، ورغم الألم، والحزن، بقيت كالمسحور اتطلع الى المعلم، وقد عاد إلى درسه وسبورته، وإلى سعاله الصعب، لا أجسر أن أحيد، أو أن أرفع نظري عنه وكلي خوف، من أن يعود إليّ مرة ثانية.. حتى قرع الجرس...

صموئيل.. صموئيل... ايها العذاب الأصلع الذي أخذني من طفولتي، واخترع لي «جدول الضرب»!.

ولماذا «الضرب» وليس أي شيء سواه؟ خمسة مضروبة في ستة.. واربعة مضروبة في سبعة.. ورقم مضروب بنفسه... كيف؟.. ولماذا؟

ماكنت أملك أن أفهم سبباً لهذا «الضرب» الذي لامبرر له... وكنت اريد أن «اضرب» رقماً بآخر.. ولا أن «أضرب» رقماً بنفسي.. وصرت اعتقد أن حكمة عمتي الحولاء قاسية، وغير حصيفة. وقلت لنفسي، لعلها، مثل «صموئيل» تحفظ «جدول الضرب» وتحب الحساب.. وأنا لست كذلك.. ولا أريد أن أكون.. وسيضربني معلم الحساب مرة أخرى، فلا أستطيع أن اضربه... وإذا استطعت، فأنا واثق أنني لا أريد أن أضربه..

ولا ألمسه.. ولا أراه.. ليتني استيقظ، ذات صباح فأرىٰ «صموئيل» قد مات، والناس تبكي عليه... ليتني أرحل الى بلد لا يعرف الاولاد فيه درس الحساب، وجدول الضرب والعمليات الآربع.. والأرقام.. والامتحان.. التي تحمل جميعها ملامح صموئيل، وقسوته، والآمه..

عند الشهر الاول، أخذت فضيحتي مكتوبة على «كارت» يحمل اسمي...

كان «الكارت»، يحمل أرقاماً هي درجات امتحاني.. وكان ثمة بجانب درس الحساب رقم مؤشر عليه بالقلم الاحمر...

لقد «سقطت» للمرة الأولى في حياتي القصيرة.. وكان الخط الاحمر الذي رسموه على نتيجتي، قد آنطبع في روحي، مثل جرح مؤلم.. وكنت احس أنني وحيد، وحائر، ولاخلاص لي.. فقد اعتراني احساس، بأنني لاأملك أن أغضب أو أشكو، أو أتعلل... وأنني مجرد من أي دفاع عن نفسي.. سوىٰ أن أحني رأسي، كما اعتدت أن أحنيه، عند منبر الاعتراف، مقتنعاً بأنها خطيئتي...

وها أنا ـ يارب ـ منطرح أمامك، معترف بأنني لا أحب الحساب... وأنني لن أنجح فيه الى الأبد... آمين...

في الليل أجلسني أبي إلى جانبه. كنت أنعجب، وهويعلّمني، بطريقته الحانية ذاك اللغز الذي حيرني، والذي يسمّىٰ«جدول الضرب». فقد قرّ في نفسي أن «الحساب» لن يتأتىٰ إلا للذين هم مثل «صموئيل»... وحين أثبت لي أبي أنني واهم، زادت حيرتي... فآتهمت نفسي. وآستسلمت...

قال لي أبي:

ـ احفظه مثل نشيد... كما حفظت انجيل «متى».. ورسالة «بولص الرسول»

ولأنه لم يكن نشيداً، ولم يكن يشبه إنجيل «متى»، ورسالة

«بولص الرسول»، فقد زاد ذلك يأسي. وخجلت أن أقول لأبي أنني لا اريد أن احفظه.. وأنني اذا حفظته فسأنساه أمام «صموئيل»... وإذ ضاقت روحي لقد انخرطت قرب أبي بالبكاء... فجاءت عمتي، وأخذتني، وهي تلعن «صموئيل» والمدارس والمعلمين جميعاً... وحين سكنت إليها، أعادت عليّ تحريضها الساحر:

ـ لاتبك ياولد.. الف مرة قلت لك لاتبك.. ان كانت المدرسة لاتعجبك.. فلا تذهب اليها...

اردت أن أقول لها ان المدرسة تعجبني. وكنت ادري أن ذلك سيغضبها ولهذا سكت. ورحت افكر بحياتي، بعمر آت، لابد لي من ان أواجه فيه الحساب، كما أواجه الحياة... وأن أفكر بمعضلة «رامز» الذي «نزل الى السوق وأبتاع خمسة أقلام، كل قلم بستة فلوس.. وسبعة دفاتر بخمسة عشر فلساً وثلاث مساطر، كل مسطرة بأحد عشر فلساً...» وأقول: ياربي.. لماذا ينبغي أن تكون معضلة «رامز» هذا الذي لا أعرفه، معضلتي، ويتوجب علي ان اعرف نيابة عنه، المبلغ الذي أنفقه في شراء الاقلام والدفاتر والمساطر..؟

ياللسخف.. لماذا ينزل «رامز» الى السوق؟.. وماالذي يفعله بكل هذه الاقلام والدفاتر وبمسطرتين أوبثلاث مساطر.. في حين تكفيه مسطرة واحدة... لماذا يشتري كل هذه الأشياء، وهو لايستطيع حساب ثمنها... أما أنا، فما من مرة نزلت إلى السوق. أبي هو الذي ينزل اليها دائماً، وقد يأخذني معه أحياناً.. وهو الذي يبتاع لي اقلامي ودفاتري... وهو الذي يدفع ثمنها...

كنت أفكر سراً بكل هذا مدركاً أنه من السخف، أن ابوح بأفكار كهذه لسوى عمتي التي كانت تراها، في حالات كهذه مصيبة ومقنعة إلى حد بعيد...

في الشهر الثاني كنت قد حفظت «جدول الضرب». حفظته كما أتجرع «الخروع» وفي جسدي وروحي غثيان مرير.. ولكنني لم انتفع بحفظي له قط. لقد كنت واقعاً في كابوس «صموئيل»، فكل مايمت اليه كان جزءاً كريهاً من هذا الهول... لاجدوى فيه ولا فضيلة.. ولهذا رسبت في الشهر الثاني، وعدت إلى البيت بالخط الأحمر تحت تلك الدرجة الداعرة...

ومرة أخرى أجلسني أبي الى جانبه. كنت يائساً. وكان يزيد من احساسي بيأسي، أن أبي لاييأس، فهو يكافح، من أجل أن افتح، لهذا العالم، الذي، لسبب ماأغلق عليّ.. وإلا فما معنى أن أكون متفوقاً في كل الدروس، وخائباً هذه الخيبة المخزية في الحساب؟..

ـ هل فهمت ياولدي؟

ـ فهمت...

ـ لا مافهمت... اصغ الي...

واذ يقول ذلك، يشرد ذهني.. الى ليلة أمس:

ففي تلك الليلة كان «عيسى» ثملاً. وقد بعثت زوجته «جميلة» في طلب والدي، لينقذها منه، فلايضر بها زوجها كما اعتاد في كل مرة...

ذهب أبي، فتبعته..

كنت مأسوراً «بجميلة» التي تطرز ملابس الأعراس، ومولعاً جداً بصوتها العذب وهي تغني، وبالسن الذهني الذي في فمها...

كانت هذه المرة، جالسة في الغرفة، وهي بثياب النوم، وكان «عيسى» واقفاً، وقد احمرت عيناه، وارتخت شفتاه لفرط ماشرب. وعندما رأى أبي ـ لوّح بيده، وقال من كل قلبه:

ـ جميلة... جميلة...

كان يلفظ اسمها بوله حقيقي. حتى لقد خيل لي أنه سيبكي بعد قليل. واذ لم يسبق لي أن سمعت رجلا يلفظ اسم أمراة بهذه الطريقة الشاذة والممتلئة حرارة فقد بدالي أنني أقع على اكتشاف لذيذ، ولسعني فضولي. وتطلعت الى «جميلة». كان قميص نومها شحيحا، وشعرها مشعثاً. وكانت تبدو غريبة وسرية.. فكانني اراها للمرة الأولى...

ومرة أخرى عاد «عيسى» الى كاسه. تذوقه، وأردف ذلك بندائه ولكن حزينة هذه المرة؛ وهو يخاطب أبي:

- جميلة... انني احب جميلة ياعمّ.. وسأحبها حتى أموت.. بدالي أن أبي يريد أن يقول شيئاً، ولكن صوته ضاع حين بدأت «جميلة» تنوح فجأة، في حين كان «عيسى» يضرب راسه بجماع كفه بقسوة وشراهة.. كان المنظر رهيباً.. ولم اكن استطيع أن أفهم لماذا يجري كل هذا.. وماعلاقة مايفعله «عيسى» بحبه لجميلة...

ويبدو أن أبي الذي كان مشغولا، في اقناع «عيسى» بالكف عن ضرب نفسه، لمح دهشتي، وحيرة وجهي، فقال لي أن اذهب الى البيت...

ولكنني لم أذهب كنت، حزيناً لان «جميلة» تنوح ويسيل دمعها على شفتيها، ويبدو السن الذهبي في فمها كريهاً.. وكنت منجذباً الى «عيسى» الذي شرب الان كل ما في كأسه... ثم فجأة، وعلى دهشتنا جميعاً، راح يقضم الكأس الزجاجية باسنانه...

كنت من مكاني اسمع صوت الزجاج وهو يتكسر ويصطدم باسنان عيسى، ولهاثه وأرى وجهه وهو يشرق في عذاب... حتى بدأ الدم يسيل على شفته.. عند ذاك أعولت «جميلة»... اطلقت صرخة من صدرها وشقت قميصها... وكان عيسى ازاءها يبتسم ابتسامته الدموية... ويستسلم لقبضة أبي...

كيف انقضى ذاك العام؟ أي عذاب؟

جاء الامتحان النهائي... وماكنت اطلب من الله غير معجزة واحدة، أن يعمي لي قلب «صموئيل» وهو يصحح، اجابتي، أو يعطيه، ولو للحظة واحدة، شيئاً من الرحمة، فيعطيني «خمسين» فقط.. خمسين.. ايتها العذراء القديسة.. خمسين، ايتها الروح القديس.. خمسين ايها القديس يوسف شفيعي.. خمسين.. يأم العجائب...

وما خيب الله.. ولا كل هؤلاء القديسين صلاتي...
لقد أعطاني «صموئيل» خمسين... حقاً...
لكن.. وأسفاه.. لقد اخطأت الدعاء.. أخطاته لأنني لم أكن أعرف الحساب.. ولو عرفته لدعوت - مادمت قد دعوت، وما دامت السماء كانت مستعدة للاستجابة لدعائي - لدعوت باثنتين وستين درجة... فمعدلي النهائي كان ثمانٍ وثلاثين... أية الغاز؟

حتى لقد تساءلت، في سيري، إن لم تكن السماء جديرة، حين آستجابت لدعائي - أن تستجيب له، بمعناه، لا بحروفه.. وأن تسامحني، وتتجاوز عن زلتي وقصور حيلتي في الحساب...

●

مكمل في الحساب . . .

مريض . . . لن يشفى اليوم أو غداً أو بعد غد . . . لن يشفى الا بعد ثلاثة أشهر . فياللحظ ؛ وسيكون عليه اليوم ، وغداً ، وبعد غد ، وحتى تنتهي هذه الشهور الثلاثة ، أن يتجرع يومياً ، دواء مرضه الصعب ، وأن يذوق مرارة حريته المسلوبة . . حتى لمجرد التفكير ، أن هناك امتحاناً ينتظره . . .

وقلت لنفسي : يارب ، كان «السقوط» أرحم . . . وإلا ، فأية عطلة هذه أقضيها ، مع العمليات الاربع ، وجدول الضرب ، و «رامز» الذي ينزل الى السوق ويبتاع أشياء غريبة؟

ثلاثة شهور . . . هي عطلة مهدورة ، ومنغصة . . أعانيها وحدي ، في حين يتمتع بها الناجحون والراسبون على حد سواء . . .

بعد اسبوعين . . شددنا الرحال ـ كما في كل عطلة ـ الى دير «ماركوركيس» الذي يقع في ضاحية المدينة . . .

في الصباح المبكر ، ذهب أبي لجلب السيارة التي ستقلنا الى هذا الحج الموسمي الطريف . . . وفي فناء البيت ، أخرجت أمي كل اللوازم التي نحتاجها ، ملفوفة بعناية ومرتبة بنظام فريد . . وثمة ارتباك عذب يشيع في البيت كله ، وترقب لذيذ . . .

ولن نلبث أن نسمع بوق السيارة ، مثل بشير يعلن في المحلة ، أننا نوشك أن نغادر . . ويتجمع الاولاد ، وفي عيونهم حسد كبير فثمة بينهم ، من لم يتح له أن يركب سيارة حتى الان . . وبينهم من لم يجرب السفر ، ولا اعتاد هذه الطقوس الحميمة . . .

وتنقل اللوازم من البيت الى الطريق . .

ومن الطريق تحمل بعناية ، وتوضع في صندوق السيارة . بطريقة نضمن بها أن شيئاً ما منها ، لن يتعرض للكسر او التلف . . .

ويقول أبي ، وهو يتطلع حواليه ، لأمي :

ـ فكري جيداً . . ألم ننس شيئاً؟ . . هل وضعت علبة السكر مع لوازم الشاي؟ هل أكلمت اغلاق وعاء الدهن؟ . . هل أنت متأكدة من انك أفرغت «البريمز» من النفط؟ . .

واذ ينتهي من اسئلته . . . يصعد الى السيارة بجانب السائق ويغلق الباب وأسمع جيداً جيشان المحرك ، واشم رائحة البانزين العبقة . وقبل أن يتحرك الموكب ، يلتفت أبي إلي ويسالني السؤال الذي كنت أخشاه : . .

ـ هل جلبت معك كتاب الحساب؟



بدر شاكر السياب

- 1 - عشرون عاماً على غياب (بدر)

في الرابع والعشرين من هذا الشهر، يكون قد مر عشرون عاماً على غياب بدر شاكر السياب (1926 - 1964) حيث انتهت ذات ليلة باردة، ماطرة حياة شاعر تغنى لأمطار بلاده، وعاش رعودها وبروقها، واستنشق هواء (جيكور) وطينها، وأحب ناسها ومخلوقاتها، وردد أشعاره بين نخيلها وأنهارها.

ولا يمكن أن يذكر الشعر اليوم، بعد عقدين من غياب (بدر) دون أن نسأل عن مكانه، ذلك أنه حاضر فيما أنجزه - رغم قصر الفترة المتاحة له في الحياة - كما تعود اليه أغلب دورات التجديد في دم شعرنا العربي الحديث، فهي ما تزال تستقي من تلك الآفاق التي فتحها السياب وأشار اليها أو مثلت له حنيناً وهاجساً.

لقد ساعدت مكونات السياب الذاتية وثقافته في اعداد مشروع شاعر كبير أنضجته ظروف المرحلة، فالأربعينات - في العراق - هي سنوات التحول الفكري الحقيقية التي جنى ثمارها شعراء العقود التالية. لقد ابتدأت باصطدام مسلح مع الانكليز (ثورة 1941) وشهدت نهاية الحرب العالمية الثانية ونتائجها (1945) ومؤامرة تقسيم فلسطين (1948)، يضاف اليها تمازج المؤثرات الفكرية التي تجسدت شعرياً بازدهار الرومانتيكية تياراً لا يجري بعيداً عن ارض الواقع كما هو شانه في أقطار أخرى بل كان رومانتيكيو العراق ثوريين غالباً، ان على مستوى الفن أو الفكر. لقد تمثل السياب أبرز ما في تراثنا الشعري من نقاط اضاءة، فانتبه قبل سواه الى (ذي الرمة) وصوره المجسده، والى فكر أبي تمام واستعاراته (بل الى رموزه التي صرح باعجابه بها) واستطاع عبر أدوات مستكملة النضج فنياً أن يمزج ذلك كله بثقافته العالمية ودراسته المستوعبة لأبرز شعراء الغرب القائلين بالحداثة. ولئن عبرت القصيدة على يد السياب الى شاطىء الحداثة وأحرقت السفن وراءها غير مفكرة بالعودة الى التقليد، فان أفقاً آخر كان يطل في طريقها لم يتهيأ للسياب بسبب موته المبكر أن يشهده.. ذلك هو استثمار ما في الحداثة من مزايا لتأسيس قصيدة اكثر رسوخاً.. قصيدة تستفيد من التقنية الجديدة وتداخل الفنون والمعارف المضافة الى تحصيل الشاعر الحديث..

لكن صوت السياب ظل الأعلى بين اقرانه، بما كان يلامسه من فضاءات فكتب - رائداً أيضاً - مطولاته الشعرية الخالدة، وقصائده المشحونة بالرموز والأقنعة.. وقدم نماذج للاستفادة من التراث، ما زلنا بحاجة الى التذكير بها بين حين وآخر.

ان السياب بيننا، لا بمعنى الرجوع الى ما تركه منجزاً رغم قيمته، بل باعتبار ما أسسه وفتح افاقه..

على هذا الأساس نقرأ (المومس العمياء) و (انشودة المطر) و (سفر أيوب) وسواها من أعماله التي تظل مشروعاً قائماً للدرس والتحليل ذلك أنها - ككل الأعمال المستقبلية - تمتد عميقاً في مسيرة شعرنا التي كان السياب واحداً من ابرز روادها وصانعي مستقبلها باخلاص وشرف واقتدار.

- 2 - عودة جديدة الى موضوع قديم

لقد بدأت المسألة - وكلنا يتذكر - بمقال ناري حول أزمة الشعر، أرجع فيه كاتبه - الدكتور داود سلوم - أسباب تلك الأزمة الى اغراء السهولة التي يحملها ظاهر الشعر الحر.. وبالتالي فقد وضع لمقاله المنشور في جريدة (الثورة) (1984/6/16) عنواناً منحازاً هو (أسباب ظهور الشعر الحر) مرجعاً ظهور الشعر الحر الى (الهروب والخوف بسبب الجهل الثقافي لعروض الخليل ولأن عروض العربية يقتضي ذهناً فذاً فيه شيء ما من نضوج الرجولة والخبرة ليصب الشاعر فيه شيئاً ذا غناء ويطوع الشكل للمعنى..) وبالتالي فلا عجب أن دعا - مستنجداً - الى (أن نجد حلا لإصلاح تدهور الادب العربي بسبب هذه الكثرة من الشعر الذي خرج على لغة الأمة واسلوبها وموسيقاها! ألا يمكن أن نضع بعض القيود الفنية لغرض ابراز العبقريات الجيدة من الشعراء؟)

ومن الواضح أن حماية اللغة واسلوبها حجة قديمة تذرع بها كل الواقفين بوجه التجديد، الرافضين لأي تطوير، وليتذكر الدكتور سلوم، وهو استاذ جامعي له تآليف في الشعر والقصة، كيف قوبلت استعارات أبي تمام، وطرائقه المجترحة في القصيدة العربية، رغم انه واحد من أنصع شعراء العرب لغة واكثرهم دراية (بأسلوبها وموسيقاها)، وهكذا يكون الكاتب قد أنكر - عوداً الى موضوع قديم - عربية الشعر الحديث، وراجع اطروحات الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة في كتابها النقدي الرائد (قضايا الشعر المعاصر) حيث مزجت الأسباب الفنية والنفسية والاجتماعية التي كانت وراء الشعر الحديث



نازك الملائكة

ومحاولات الرواد في العراق بالذات.

ان الملائكة اذ تشخص - من بين الأسباب - النفور من النموذج والهرب من التناظر والحنين الى الاستقلال وايثار المضمون والنزوع الى الواقع فانما تقوم باستقراء علمي موثق ولا تجنح الى مزاج أو موقف انفعالي، مذكرين بانها في كتابها ذاته، قد نبهت الى خطورة الاستهانة باللغة والنحو والعروض ونبهت الى مزالق القصيدة الجديدة ولم تنكر أن الشعر الحر قد يغري ضعاف المواهب بكتابته، وهؤلاء بالمناسبة لا يتورعون عن تدنيس حرمات القصيدة الخليلية أيضاً بهذا السيل من (القصائد) التي تجتر ولا تضيف وتراكم ولا تؤسس. .

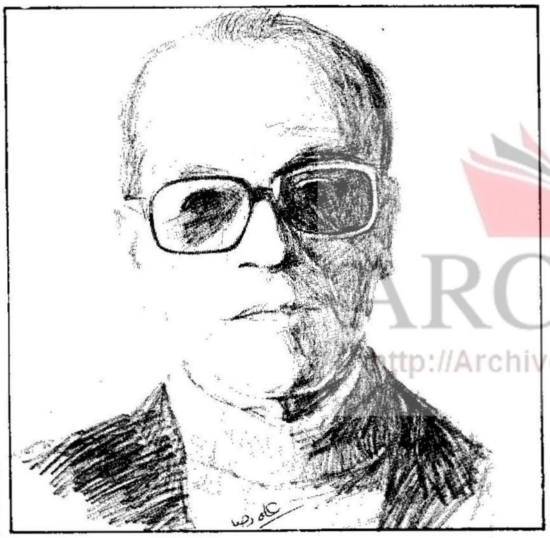
ان ما أثارته مقالة الدكتور سلوم من ردود واعتراضات لم تنتصف للملائكة قدر التهائها بالذب عن حرمة الشعر والشعراء مما جاء في المقالة المذكورة حيث شطح كاتبها الى ايراد ألفاظ لا تتفق والجدل الأدبي. . وعلى هامش تلك العودة المتأخرة الى شرعية الشعر الحر، نشب جدل آخر حول شرعية الألقاب التي تمنح دون درس وتمحيص لشعراء ما زالوا في طور التكوين والاعداد ولم يفرغوا بعد من قول كل ما لديهم اضافة الى اختلاف الناس في منهجهم الشعري (المقلّد). . . فألقاب كبيرة مثل (شاعر الأمة) بدت استفزازاً حقيقياً للمواهب التي يزخر بها وطننا وأعادت الى الذاكرة صور المنح والعطايا التي لا تديم شعراً ولا تزكي شاعراً. . فلقد مضى زمن الالقاب الشعرية. . وصار الشعر وحده هو الفاعلية الحقيقية للشاعر: اليه نحتكم وبه نستدل ومنه ننطلق.

3 - عقدة (نوبل)

كل عام، وبعد أن تمنح جائزة نوبل (تعادل تسعين ألف دولار)، تهب عندنا زوابع عديدة، أشدها تلك القادمة من مناطق الأدب، متراوحة بين التذكير بتفاهة الجائزة (الممنوحة مراراً لأمثال صموئيل عجنون وسولجنستين) واغراضها السياسية التي تموه بمنحها أحياناً لأدباء تقدميين (شولوخوف، نيرودا، ماركيز. .)، وبين التحسر على أن العرب مقصرون في تعريف العالم بأدبهم مما يستحيل معه تقويم ذلك الأدب ومبدعيه. . وهنا يمكن ايراد اسماء عديدة كانت تستحق نوبل في رأي البعض مثل طه حسين ونجيب محفوظ بل الطيب صالح والبياتي (في رأي محيي‌الدين صبحي - الدستور - العدد 347) ولكن ما يسميه الدكتور علي شلش في المجلة ذاتها (عقدة نوبل) يقف وراء تلك الزوابع وردود الأفعال.

فنحن لم نتفق بعد، ان كنا زاهدين حقاً بالجائزة أم أننا أصحاب موقف من طريقة منحها وما نحيها وأهدافها.

ولم نتفق بعد أن كان ذلك تقصيراً منا (الشاعرة سلمى الجيوسي) أم غبناً لنا (د. عزيز الحاج). .



نجيب محفوظ

وأيا ما كان الأمر، فإن فوز الشاعر الجيكي (ياروسلاف سيفرت) بجائزة هذا العام وضعتنا أمام الجدل المتكرر كل عام، واذا بنا لم نحسم بعد موضوعاً كهذا أيضاً، واضحاً وعملياً بما فيه الكفاية.

ان زهدنا بالجائزة او حسرتنا عليها، رفضنا أو قبولنا، لا تكفي لمناقشة عالمية أدبنا بل ان للمسالة أبعاداً أعمق وأخطر. . فقد صار لزاماً علينا أن ننهض - في جميع أقطارنا - بمهمة التعريف بتيارات أدبنا الجديد وذراه السامقة، فمن خلال التعريف بتراثنا الفكري والشعري وأشعار الرواد والمعاصرين وقصص وروايات محفوظ ومنيف وجبرا والطيب صالح وكنفاني وسواهم، سنمهد أرضاً من الاحترام والأمل. . الاحترام لأدبنا العربي معبرا عن يقظة شعبنا وتفاعله مع العالم، والأمل بأن يقوم أدبنا بما يستحق: لا بالاهمال والجهل كما هو حاصل، ولا بالطموح المجاني بجوائز وتقييمات، يعلم الجميع ما وراءها من أهداف ومعاني.

■ حاتم الصكر

الفنان محمد غني حكمت

المقابض والمطارق البرونزية

بعيداً عن النصب والتماثيل الضخمة التي استحوذت على نشاط النحات العراقي في السنوات الاخيرة ينصرف الفنان محمد غني لابتكار لغة فنية ينفذ منها ثانية الى عالم رحب يركن اليه ويحاوره بجرأة وحرية. ففي معرضه الذي أقيم مؤخراً على قاعة الاورفلي (24 ـ 10 ـ 1984) عرض الفنان محمد غني حكمت مجموعة أعمال نحتية صغيرة (بالبرونز) توخى منها ان تكون قبضات ابواب ومطارق استلهمها من فكرة استخدامية مرتبطة ارتباطات اساسياً بالبيوت بشكل عام والبيت العراقي بشكل خاص.

وليس غريباً على فنان مثل محمد غني أن يلج باب النحت من هذا الموضوع الواسع المتصل بالحياة اليومية فقد دأب منذ الستينات على نحت الابواب وتزيينها بالمطارق والقبضات بالتعاون مع مهندسين معماريين بل ان ولعه الشديد بالابواب يكاد يكون متفرداً في الفن العراقي الحديث.

ومهما تكن الفكرة او منطلقاتها، فالمعرض وضعنا أزاء تشكيلة من المنحوتات الحديثة ما هي الا امتداد لاسلوب الفنان محمد غني ولتلك الحسية التعبيرية التي تجلت في كل اعماله وكانت قد بلغت ذروتها في الستينات حين ابدع الفنان منحوتاته الخشبية المتسمة باتساق خطوطها ورشاقة حركتها. بل ان ما يميز المعرض الحالي بشكل رئيس كون الاعمال تنويعاً على نغم مستوحى من نماذج حية يغلب عليها شكل المرأة في التواء الجسد كاملا او مجتزءاً ذلك الالتواء الذي يجعله يخرج من بشريته ليكتسب شكلا ثعبانياً او يتحول الى نموذج اسطوري يذكرنا بالجنيات والحوريات فكأن الاشكال هنا تغدو نفث دخان وكأن شعر المرأة او ثوبها خارج من اعصار. فهذه الحركة المتموجة في امتداداتها حرة، يتشكل تشكيلا عفوياً حيناً ومتعمداً حيناً آخر لتؤدي دورين: الاول تحقيق وظيفتها الموضوعية الا وهي استخدامها قبضة باب أو مطرقة والثاني التأكيد على جمالية الشكل وما يحمله من تعبير.

يحس زائر معرض الفنان محمد غني أنه يستقرىء عالماً ليس صعب الولوج ولا عصي الفهم بل على العكس من ذلك فالرؤية واضحة والاشكال مثيرة ومدهشة تناديك كما لو كانت عناصر حية لكل منها كلمتها التي تهمس.

لم تكن الاعمال على مستوى تقني واحد، كما انها جاءت خشنة غير مصقولة، ولعل هذا الاخير امرمقصود من قبل الفنان، وعلى الرغم من ذلك فقد تفاوتت في العجالة والتأني كما تفاوتت في مستوى الشكل وكما له، بعضها جاء دقيقاً متقناً. غير انها جميعاً تشترك في خلق جو يستفز العين والاحساس



من اعمال محمد غني حكمت

ويوقظ في النفس فرحاً غامضاً بانك ازاء عالم يستند في مفرداته على لغة حرة فهذه الرموز المحورة من الواقع انما نشأت من لحظات آمن فيها الفنان بان عليه ان يستدرج حواسه وفكره ويوظف صنعته لشيء يعشقه هو من غير مواربة ويبدع اشكالا لتغدو بدائل لمشاعر وافكار ذات حساسية عصرية. وعبر هذه الذاتية استطاع ان يؤكد بأن الاحساس الداخلي للفنان يمكن ان يغدو رموزاً موضوعية تفرض نفسها على المشاهد عارية من كل غرض الا تاكيدها على وجودها الفني والانساني. ولعل ذلك يقودني للاستشهاد بنص لهربرت ريد من كتابه موجز تاريخ النحت الحديث (ص 58 طبعة تيمس وهدسن) يقول فيه:

اننا، في مثل هذا الوضع البشري، نبحث عن اسلوب في الفن قادر على منحنا احساساً بالأمارة وبالديمومة وبالحيوية وبالمتعة الحسية المباشرة. وبما اننا لا نجد مثل هذه المميزات في العالم الموضوعي، عالم الصناعة والفقر والاغتراب فاننا نحاول أن نجده في اعمال فنية ينكر العالم الموضوعي.

ولعل من شأن المبدع دائما ان يعزز الثقة بالحياة. ان المشاهد في معرض محمد غني يحس هيجان الروح في كائناته البرونزية فيتأكد لديه بان للفنان طاقة على ايجاد بدائل قادرة على انتشاله من وهدة الفراغ وظلمات العدم.

مي مظفر

شوكت الربيعي

المعرض الشخصي السادس

ـ 1 ـ

شوكت الربيعي واحد من الرسامين القلائل الذين استهوتهم الكتابة في الفن التشكيلي، فبرع فيها وكان لطروحاته النظرية وقعها الفاعل والمؤثر في تشخيص مسارات الرؤيا الفنية وابراز مواقع القوة في الفعل الجمالي الراهن

وبرغم كل ما يتطلبه لمثل هذه المهمة الشاقة من جهة فإن شوكت الربيعي الذي بدأ رساماً لم يكف عن الرسم وبرغم انقطاعه المؤقت عن عرض أعماله منذ مدة طويلة الا فيما ندر - اقام آخر معارضه الشخصية سنة 1969 - فإنه في معرضه السادس الذي اقامه مؤخراً على قاعة الرواق ببغداد قد كسب الرهان حقاً. ولقد اوقع الجميع في مصيدته - سواء اولئك الذين ترددوا عن حب، في رؤية اعماله - أو اولئك الذين توجهوا ليروا كيف أفسدت النظريات والافكار الجميلة الرسم!

لقد كان هذا المعرض - تعبيراً عن شخصية شوكت الربيعي واسلوبه في التعامل مع طرق التناول البصري - حيث كان واضحاً ان شوكت الربيعي قد سحب وبقوة الانبهار بالاساليب والتغيير الى ارض قلقة يكون فيها اي اسلوب مهدد بالانقراض والتآكل والزوال.

وصراع شوكت الربيعي مع الاساليب هو بذاته صراع اللغة حيث ان هذا الفنان وقد اجاد زرع بذور الشك في يقينية الاسلوب - مافتىء، مرحلة اثر اخرى يكتشف عجز هذه اللغة عن الاداء المتكامل - الامر الذي هيأ اللوحة لان يكون تجسيداً لفعل غير مستقر. هو ذاته الفعل النفسي الممتلىء احتداماً وصخباً وشكوكاً وتردداً.

ان من يقف ازاء اعمال شوكت الربيعي في معرضه الاخير - يجد نفسه وسط مختبر تجارب لمغامرة لم تهدأ بعد، ولم تنته.

- 2 -

من المثير حقاً. ان شوكت الربيعي لم يخلف شيئاً وراءه. ان ماضيه يسير معه - وذاكرته ما تزال قادرة على ان تهدد بافساد اي متعة راهنة. فهي اكثر اجزائه تفجراً وحساسية - ومن اليسير جداً عليه ان يمد يده اليها في اية لحظة يشاء ليلتقط منها لحظات ما تزال ساخنة لها حرارة النفس الحالي. ولذلك فقد شبه جبرا ابراهيم جبرا اللوحة لدى شوكت الربيعي بالشظية المتقطعة من حمم متواترة تطلقها النفس - والتي تأتي عادة مدببة حادة، مفعمة برموز مصدرها - الذي قد يهجع مؤقتاً ولكنه لايخمد على حد تعبير الاستاذ جبرا.

ان شوكت الربيعي يجيد الاتصال بماضيه. ويجيد الاتكاء على هذا الماضي بالرغم من سخونته. ولهذا السبب - فان الكثير من جزيئات هذا الماضي قد تندفع في بعض الاحيان بشكل عشوائي - غير منظم، لتبحث عن حيز لها وسط نظام اللوحة. وهذه الجزيئات، بالذات، هي مصدر كل حركة في لوحات الربيعي - فمعها يبدأ صخب لا ينتهي - وهي التي تذكرنا بكل عناصر وتفاصيل المأساة. وتعلمنا الاحتجاج بقدر ما تعمق صلاتنا ببراءة الايام الماضية المغتصبة والمفقودة. ان لوحات شوكت الربيعي هي سجل لانفعالاته المتأخرة بالماضي، ماضيه الشخصي بالذات. فما من لوحة حاول الربيعي من خلالها استحضار المرأة - اي امرأة - الا وجاءت معتمة - ملغزة - وممتلئة بكل ما يمكن ان يقود الى الابهام والغموض من جهة والفشل والعطب النفسي من جهة اخرى. وفي ذات الوقت فان جميع اللوحات التي عالجت معضلات اخرى جاءت مشرقة، ممتلئة بحيوية تدعو الى التفاؤل والشعور بالامل. ترى هل



تشكل المرأة بالنسبة لهذا الفنان عازلاً نفسياً بينه وبين رؤية العالم كما احب ان يراه؟ ان نظرة متفحصة للمنظور الذي تعامل من خلاله شوكت الربيعي مع جسد المرأة وبالذات مع وجهها يجعلنا ندرك انه يسعى الى تغييبها اذا لم نقل الى (الغائها) كفعل وكدلالة - ومع ذلك فانه ظل عاجزاً عن إلغائها كأثر وكوقع نفسي.

- 3 -

إن تعددية الاساليب والتجارب - تبعاً لمرحلة الانقطاع الطويلة عن العرض قد اورثت هذا المعرض وضعاً غير مستقر - اذا لم يكن هذا الوضع هو جزء لا يتجزأ من شخصية الفنان وهذا ما كان اشد وضوحاً في انتقال الفنان بين التشخيص والتجريد. ومع انني اكثر ميلاً للتجريد بحكم وضع نفسي وثقافي خاص - فقد حاولت في البدء ألا انحاز ضد تجارب الربيعي التشخيصية في محاولة لتبرير وفهم نزعة الفنان الاستذكارية. غير انني وجدت نفسي ازاء موقف قياسي لا احسد عليه - فالربيعي وباعتراف معظم الرسامين الذين رأوا لوحاته الاخيره ملون بارع - وهو قادر على ان يرسم لوحة ببناء محكم ومن طراز خاص ولا يباريه في ذلك الا القلة من رسامينا. اضافة الى كل هذا فان ما خاض من مشاعر وبوح واسرار وصلات استذكارية ومواقف نفسية معقدة في لوحاته التجريدية كان اكثر بكثير من القدر الذي افضت به لوحاته التشخيصية ولذلك فقد خرجت من المعرض وانا اشد قناعة باعترافي الذي بحت به لشوكت الربيعي - والذي هو تعبير عن قراري الشخصي - بان التشخيص ليس هو دائما الوسيلة الناجحة لاستذكار الناس - احاسيس وافعالا ومواقف والرسم ليس من الوسيلة المناسبة للامساك بما هو مرئي في الذاكرة.

فاروق يوسف

عبد المجيد لطفي يدخل خليج المرجان

بمناسبة بلوغه الثمانين

القاص عبد المجيد لطفي من الرواد الذين اعطوا الكثير للادب العراقي في القصة والمقالة والقصيدة.

ولمناسبة بلوغه الثمانين أجرينا معه هذا اللقاء لتسليط بعض الضوء على تجربته الادبية. في البدء كان الحديث عن تجربته واهم مرتكزاتها التي قال عنها:

- التجربة عندي نتيجة تأثر. وهذه تتسع وتصغر حسب الحدث الذي يحمل التجربة.. اما المرتكزات فهي مزيج من الرواسب الماضية مع الحاضر وهي التي تشكل ما اكتبه بعد تفكير قد يقصر أو يطول.

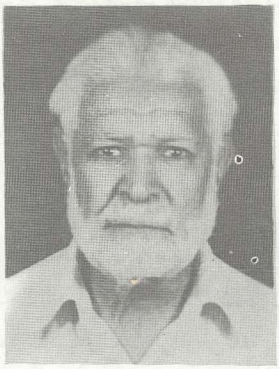
● انت كتبت في العديد من الالوان الابداعية، ففي ايها بدأت والى ايها انحزت؟

- في البداية كتبت الشعر، ثم قراءاتي المتصلة في الثلاثينات كتبت ما يشبه القصص، ولأن حياتي الشخصية كانت ممتلئة بالكثير من الخواطر والذكريات التي تصلح مادة للقصص فقد واصلت الكتابة في حقل القصة. ولأن الرواية نهاية النضج والخبرة في كتابة القصة فقد كتبت الرواية في سن متأخرة فجاءت شخصيات رواياتي شعبية أو من انماط البرجوازية الصغيرة، وقد آتخذت بعض النماذج من البرجوازية الوسطى لكي استطيع ان اضع على افواهها حواراً يتفق ومستواها.

ومن المآخذ التي اسمعها شفاهاً أو كتابة هي انني لا اعير شخصيات قصصي أو رواياتي اهتماماً شخصياً، اي انني لا اصف تفاصيل الشخصيات وأشكالها لانني اندمج في الحدث الذي يحتاج الى حوار متصل.. ثم انني ارى ان وصف التفاصيل آمر يختص بالمسرحية، اذ ان كاتب المسرحية يجب ان يعطي دلالات عن كل شيء للمخرج.

● الى اي نوع من الكتابة تنحاز الان؟

- في السنتين الأخيرتين جرّتني الرباعيات الى الانحياز للشعر، ربما لان ذهني قد احتشد بالصور والامثلة والحكميات. والرباعية خبر مايعبر عن فن التركيز في الشعر، ولعل مرجع هذا انني بحكم تقدمي في السن لم أعدُ املك الطاقة او الجلد على تنويع كتاباتي كما في الماضي. انا الآن في الثمانين من العمر وان عمراً كهذا ولرجل مثلي كابد الكثير لابد ان يترك مردوداً زاخراً على الدوام.



عبدالمجيد لطفي

وبلا مغالاة أو مبالغة انني لم اقل كل ما عندي على الرغم من انني تعاملت مع القلم منذ خمسين سنة.

● يلاحظ انك في العديد من القصص تميل الى ما يسمى بالقصة التسجيلية المطابقة للواقع.. اذا كان ذلك صحيحاً فهل تراه هو الانسب؟.

- كان هذا في فترة من الزمن وقد تجاوزت ذلك، ومن يقرأ ما كتبته منذ السبعينات يرى البون كبيراً، لانني صرت اغني ما اكتب بالافكار والمباديء. فالتسجيلية تصلح للحكايات السردية ولم اعد اميل الى هذا النوع من الكتابة. ثم انني اسألك بصفتك متتبعاً للادب ما الذي تعنيه بالتسجيلية وما عيبها في رأيك؟

● لااقصد بالتسجيلية مايردد عنه احياناً من أنها تسجيل دقيق للواقع دون تدخل الكاتب.. واظن ان هذا فهم سيء لمعنى التسجيلية. اذ انها إعادة تركيب للواقع في ضوء وجهة نظر الكاتب.

- أما رأيي فيما قلتم فيختلف في بعض جوانبه، ذلك لأن ما من قصة تسجيلية لايتخطى فيها الكاتب الواقع الحقيقي بالاضافة والنقصان، ولهذا لايمكن القول بان التسجيلية صورة فوتوغرافية لواقع ما، وان كان هذا يشد الكاتب الى مجتمعه اكثر من اي لون آخر من الوان الكتابة القصصية.

● لو افترضنا جدلاً انك اعدت تقييم تجربتك فما الذي ستقوله عنها واين تتوقف من محطاتها؟

- أنني لأشبه نفسي بقطار دون محطات.. لقد وجدت نفسي اكتب واكتب ولا اتوقف، تماماً كالقطار الذي لامحطات له.. وبالقياس الى ما اقرأ للآخرين وبلا ادنى غرور انني لا ازال في المكان المناسب لي، اي انني اسير حثيثاً دون لهاث، ويفتري من يلصق بي تهمة التخلف او السكونية، لانني اواصل القراءة واتابع ما يصدر متصفحاً أو قارئاً، فالقراءة جزء من حياتي وان خفت بسبب تقدمي بالسن، وهذا تقويمي الادبي وباعتقادي انه عادل وغير متجاوز.

● ولكن ؛ المواصلة في الكتابة لاتعني التجاوز بالضرورة؟

- هذا بالنسبة للذين يفتقدون المرونة والفهم والموهبة فمن يملك كل ذلك لايمكنه الّا ان يكون حقيقياً ومتجاوزاً، أما التطفيف في قيم الاشياء فهذا امر وارد منذ عصور بالنسبة لما يقع بين الاديب وغيره من معاصريه .

● اراك تكتب عن اي شيء وبكل اسلوب . بماذا يعلل ذلك؟

- في البلاغة يقولون انها الكلام بمقتضى الحال ومقتضى الحال هو الذي يفرض علي اللون الذي اكتب به ما يعن لي، ولكي يبقى الاديب خالداً عليه ان يكتب آراءه في سياق قصة أو رواية لأن المقالة قد تموت بعد نشرها بايام أو أسابيع .

● هل تعتقد ان النقد لامس تجربتك أوتوغّل فيها، والى اي مدى كان ذلك؟

- كلا . والسبب في ذلك انني اكتب في النقد ايضاً وأتصدى بحرارة وقوة لمن يكتب نقداً غير عادل عن اعمالي، وكثيراً ما سببت غير قليل من الاحراج للناقدين، فكان نقدي أو جوابي يغطي جميع ما كتبوا . ولهذا صار النقاد على امتداد هذه المرحلة الطويلة يتجنبون الكتابة عن اعمالي كما تفضلتم .

● بماذا تفسر لمعان بعض الاسماء من جيلك او بعد جيلك قد يكون اكثر مما تحقق لك؟

- يرجع بعض سبب ذلك الى العلاقات الشخصية والمرونة في تناول قضايا فكرية أو سياسية هي جدية بالنسبة لي، ومن يكتب بصورة جدية يخلق لادبه غير قليل من المعارضين، فهؤلاء يكون همهم التعتيم عليه بما يستطيعون .

● اي الادباء في العالم اوفي الوطن العربي تميل اليهم اكثر من سواهم ولماذا؟

- لقد قرأت الكثير لاسيما الروايات والقصص المترجمة بغثها وسمينها، ولتعدد الكتاب الروائيين في العالم لم أقع تحت طائلة فرد أو أخر منهم سوى انني اعجبت بمعظمهم .

اما لماذا، فلأن لهم اساليبهم المتميزة فيما يتناولون، فهم يختلفون في التعبير عندما يكون الموضوع واحداً. مثل موضوع الحب الذي هو واحد على الدوام .

● لو طلب اليك ان تختار عملاً واحداً من اعمالك فماذا تختار ولماذا؟

- «تصابي الكلمات» لما فيه ما يمثل بالنسبة لي قمة النضج في كتابة النثر الشعري وما اتفق على تسميته بالشعر المنثور، وفي هذا الشعر عدتُ الى ما بدأت به، فإن كتابي «اصداء الزمن» الصادر سنة 1936 ابتدأ بالشعر المنثور الذي كان سائداً انذاك .

● وأخر كتبك؟

- (خليج المرجان) وهو مجموعة من الرباعيات صدر مؤخراً واقترن صدوره باحتفالي بعيد ميلادي الثمانين .

أجرى اللقاء : حسين الحسيني

الامارات العربية المتحدة

المسرح العربي من البعد التراثي الى الوصف الواقعي

ألقى الشاعر البحريني قاسم حدّاد محاضرة بعنوان (المسرح العربي من البعد التراثي الى الوصف التخديري للواقع) وذلك في الموسم الثقافي الثالث للدائرة الثقافية في الشارقة، وأعقب ذلك مداخلة اشترك فيها الدكتور يوسف ادريس وعدد كبير من الفنانين والكتاب والمسرحيين .

وقد استهل قاسم حدّاد محاضرته التي وصفها الدكتور يوسف ادريس بأنها قصيدة هجاء للمسرح بالقول إن العقل العربي لم يكن مهيئا في أي وقت من الاوقات لممارسة الجدل وفي اللحظات النادرة التي حاول فيها هذا العقل فعل ذلك - في مرحلة من مراحل التاريخ - تعرض لعسفٍ ومصادرة واستنفارات خربت مشروعه الحضاري المؤسس .

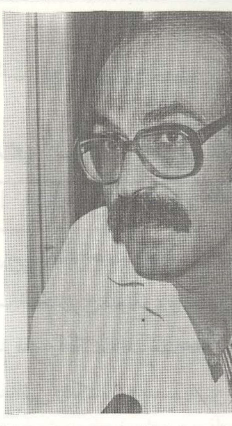
وقال: لقد ظل العقل العربي منذ بداية تكوينه التاريخي يتلقى الأجوبة الجاهزة في كل المجالات دون ان يتمتع بحرية طرح الأسئلة ولم يتيسر له أن يمارس حقه في البحث عن اجوبة حضارية أخرى .

وأضاف: إنَ الفسحة الصغيرة التي حاولت فيها بعض التجارب العقلية العربية محاورة الأسئلة المطروحة كان فسحة أصغر من أن تسهم في تأسيس روح الجدل وتكريسها في البناء العقلي العربي . وربما نستطيع إعتبار القرن الخامس لحظة حاسمة في انتصار جاهزية الأجوبة والموقف المتزمت على محاولات النظري الفلسفي النقدي وكان هذا الانتصار ساحقاً الى الدرجة التي لم تزل آثاره متحكمة في أي مشروع ثقافي وأدبي يسود الممارسة العربية .

من هذا - يقول المحاضر - تكرست في العقلية العربية والمجتمع العربي معاً خاصة القبول، تلك الخاصية التي تجد مرجعها النهائي دوماً في النص الأول، ذلك النص الذي لا يجوز أبداً طرح الأسئلة في مواجهته لأنه مادام صادراً عن التجربة الماضية فإنه لا يرقى إليها الشك .

المسرح يقوم بالدرجة الأولى على جوهر الأسئلة المستمرة والجدل حيث الحوار يطال كل شيء ويحوله إلى مادة خام مرشحة للخلق وإعادة الخلق بصورة دائمة .

من هنا يمكن أن نفهم جذر السبب الحضاري الذي جعل فن المسرح بعيداً عن المعطيات التي أفرزتها الثقافة العربية والذين يتذكرون التاريخ العربي لابد انهم سيجدون جذراً آخر هناك حيث الترجمات العربية الأولى للفلسفة اليونانية أخذت العناصر الأدبية والفنية وانصرفت عن عنصر الجدل الذي تقوم عليه تلك الفلسفة والمسرح الذي جاء الى الثقافة العربية حديثاً دخل علينا كتقليد فني ولم يظهر كحاجة وضرورة اجتماعية وحضارية بمعنى لم يكن العقل العربي والمجتمع العربي مستعدين لأن يكون لدينا مسرح



قاسم حداد

يمارس أسئلته في حياتنا.

حقاً لقد فاتنا أن غياب المسرح من الثقافة العربي ومن مجمل التراث العربي لا يعود الى أسباب تاريخية ولكنه يعود إلى أسباب عقلية وفلسفية تتصل بطبيعة البناء الزمني للمجتمع العربي وينبغي أن نؤكد مجدداً على مجانية البحث عن أصول مسرحية من التراث العربي وأن الأشكال البدائية التي يعتقد البعض بأنها الجذور الأولى والأصل الجنيني للدراما، ليست سوى صوره من صور الوهم الدرامي الذي تصوغه لنا الشهوة المستحكة من بنائنا الفكري وهي شهوة الاحتكام للنص الأول وإراحة الصغير بأن تراثنا لا يخلو من اجابه على كل احتمال كما لو اننا لا يجوز أن ننشغل بنوع من أنواع الفنون أو الآداب لا يكون لها أصولها في نصوصنا الأولى.

ولكي نضع محاولة البحث عن أصل عربي للمسرح أمام اشكالية العنصر الدرامي القائم على الجدل والحوار سنسأل عن السبب الذي لم يجعل تلك الأصول الدرامية الوهمية قادرة على التبلور لتتحول الى ظاهرة مكتملة الملامح كفن مسرحي من التراث منذ مئات السنين لأنّ أية بدايات جنينية لأية فعالية ستكون مرشحة بسبب طبيعة الأشياء لأن تتطور وتصير فعلاً واضحاً له شروطه ومناخاته الخاصة.

علينا أن نكتشف السبب الذي لم يسمح للظاهرة المسرحية لأن تقف بعناصرها الجدلية في مواجهة المجتمع العربي عبر جميع تحولاته - من يزعم بأن الحياة العربية بمنظوماتها القديمة والحديثة تقبل أن يقول لها المسرح: كيف... ولماذا.. وأن يقول لها لا ايضاً!!

بعد تلك النظرة السريعة للبعد التراثي في مسألة المسرح العربي انتقل المحاضر الى استكمال التجليات الحديثة للمصادمة التي حدثت بين الفعل المسرحي الذي ورد حديثاً الى الثقافة العربية وبين البناء الاجتماعي والفكري للواقع العربي. فقال: إنه يعتقد بضرورة التعامل مع الظاهرة المسرحية العربية باعتبارها فناً أوربياً أصيلاً ورد الى الثقافة العربية تحت شروط حضارية خاصة حاولت من خلاله الجهود الثقافية العربية الحديثة أن تخصب المعرفة العربية بشكل من أشكال التعبير المتصلة بتجربة إنسانية متطورة وانّ هذا الفن جاء نتيجة طبيعية للاتصال الحي بين الثقافة العربية والثقافات الأخرى.

وقال المحاضر: عندما جاء الفن المسرحي حديثاً الى الواقع العربي استنفرت المنظومات الاجتماعية والسياسية المهيمنة بشتى تجلياتها لمواجهة هذه الظاهرة وابتكار الوسائل لجعل المسرح عيد الواقع وليس سيده وقد تم استدعاء كافة العناصر الكامنة في الطبيعة التقنية للذهنية العربية وتم توظيف قبولية العقل العربي لمواجهة المضمون التغييري الذي تستهدفه أسئلة المسرح والذي أخذ يقتحم البنية السائدة في الواقع العربي.

من المؤكد ان الجهود المسرحية العربية تعاملت مع هذا العجز بأشكال مختلفة لكنها ظلت في نهاية التحليل مأسورة براهن القوانين التي تهيمن على الواقع العربي وبقي عنصر الصراع وهو جوهر الفعل المسرحي مقيداً بمحذورات العقلية الغربية.

لكن المشكلة لا تقف عند هذا الحد من العجز والقصور والمحاذير وانما تتحول مع الوقت الى شكل مركب من الاستلاب حيث تتحرك المنظومات الاجتماعية والسياسية المهيمنة نحو اختراق الفعل المسرحي لتجييره واعطائه تلك الهوية الغامضة التي تتعرض فيها ملكة الصراع الجدلي وتتحول من التعبير التغييري الى الوصف التخديري وعند هذه النقطة بالذات سيبدأ المسرح العربي في الاستعداد لأن يصير جزءاً من تركيب الواقع بدلاً من أن يكون سؤالاً مطروحاً على الواقع وسيبدأ المسرح ايضاً في الانسحاب من ساحة صراع الجدل ويتحول الى تحقيق المشاريع السائدة والمهيمنة وعندما تظهر بيننا تجربة مسرحية تبدأ من السائد ستكون عرضه دوماً لهجومين ومصادرة:-

- الهجوم الأول: - يتمثل في الكبح والاحباط والمحاربة وهذا سيأتي بصورة مباشرة يعرفها الجميع في الثقافة العربية.
- الهجوم الثاني: - وهو في تقدير المحاضر أكثر خطورة من الأول لأنه هنا يتمثل في الحب المبالغ فيه واغراق التجربة المسرحية في ظروف ترحيبية وتشجيعية تصل الى حد التعويم وهذا يؤدي في نهاية الأمر الى افراغ هذه التجربة من جوهرها وطموحها ومضامينها التي جاءت مشحونة بها.. وينبغي أن لا نقع ضحية الاعتقاد دوماً بأن هجوم الحب هذا طيب النوايا في كل الأحوال.

وتطرق المحاضر الى مفهوم (المصادرة) فقال انها تصدر عن ردود الفعل المختلفة في الأوساط النقدية المسرحية ذاتها إزاء أية تخرج تجربة عن مألوف الشكل المسرحي، إن كان في النص أو في الاخراج حيث تأتي ردود الفعل هذه مخيبة للطموح التجريبي الذي من المتوقع دوما أن يرافق التجربة المسرحية وهذه المصادرة تنطلق من مفهوم للمسرح لا يريد أن يختلف عن الأنماط المسرحية المعروفة. وقال المحاضر انه يخشى أن يشكل هذا المتطور تكريسا مستمرا لقطع الطريق على الجهود المسرحية التي تبرز بين فترة وأخرى وتحدث المحاضر عن وقوع المسرح العربي أسيرا لظاهرة الاستهلاك التي تأسرنا وقال انه يبدو أن التحولات دوما لا تأتي خالية من أدوات عمل ويظل

المسرح مرشحاً دوماً للدخول في عجلة المشاريع الاجتماعية والسياسية المهيمنة وفي المجتمع الاستهلاكي يتحول المسرح كباقي القنوات الاخرى الى أداه فنية مهتوكة القيم ومهدورة القوانين ولا يعود الفن والابداع والصدق هي العناصر التي ينهض بها المسرح، فالمجتمع الاستهلاكي لا ينتبه كثيراً الى هذه المسألة فالقوانين الاقتصادية ستكون هنا أكثر حضوراً وصرامة من النوايا الطيبة التي ربما جاء بها البعض.

إن نظرة سريعة على المسرح العربي تكفي لأن تجعلنا نكتشف الاقتحام التجاري الذي تغلغل في الأعمال المسرحية التي تقدم على كل المسارح العربية وبالمقارنة مع مسرح الستينات في مصر وبداية السبعينات في مناطق عربية اخرى كالعراق وسوريا ولبنان والمغرب العربي وبعض اقطار الخليج نجد أن الواقع المسرحي الآن يتعرض لاجتياح مخيف من الهبوط والابتذال الى حد يدعونا للشك حقاً في أن ما يحدث هو ضرب من الصدفة والعفوية فعندما كان المجتمع العربي يزخر بحركة تنهض كان الفن يتحرك هو الآخر ليستشرف آفاق تلك الحركة الناهضة. في ذلك الوقت كان المسرح العربي فقيراً في شروطه المادية ولكنه كان غنياً بشروطه الفكرية والاجتماعية لأن الذين يحملون عبء المسرح آنذاك لا يملكون خياراً غير الحرية ولا يواجهون اغراء سوى اغراء الابداع.

وقال المحاضر ان الأمر اختلف الآن فقد استجدت في الواقع العربي تحولات جعلت ظاهرة تجارية مثل المؤسسات الفنية الخاصة تخطف زمام المسرح بأدوات تجارية وانتشرت المؤسسات الفنية الخاصة في البلاد العربية لتبدو انها البديل الوحيد أمام الفنان الذي أصبح محاصراً على صعيد القنوات المسرحية الأهلية ذات الطبيعة الجادة فناً وفكراً.

وقال المحاضر ان هذه المؤسسات التجارية حققت في مجال تخريب الحركة المسرحية العربية كل الذي فشلت أن تحققه وسائل العسف والقمع والمصادرة في المرحلة السابقة.

وفي ختام المحاضرة عقب الدكتور يوسف ادريس قائلا ان قاسم حداد كتب قصيدة هجاء للمسرح ورفض الدكتور ادريس الطروحات السابقة قائلاً ان العرب عرفوا المسرح في حياتهم وممارساتهم وقال ان جميع الاشكال الحياتية العربية ذات طبيعة مسرحية حتى طقوس الدفن ـ وتحدث عن الهلالية وعن مسرح السامر وعن مأساة الحسين كشواهد على وجود مسرح عربي في تاريخنا وإن لم يكن موثقا في الكتب.

اسامة فوزي

لقاء

الشاعر النيجري تايو اويي:

الشعر يسكن الازمنة جميعاً

ولد الشاعر تايو لاهفي اويي في نيجريا عام 1945. سافر الى امريكا حيث حصل على شهادة الماجستير في اللغة الانجليزية، ثم شهادة الدكتوراه في الادب. عمل في التدريس في جامعة سانيتاغو، وقد عاد قبل سنتين الى وطنه نيجيريا بعد ان امضى 18 عاماً في امريكا وهو يدرس الآن في جامعة الورن النيجيرية.

في مهرجان ستروگا الشعري الذي اقيم في جمهورية مكدونيا اليوغسلافية، كان تايو مثيراً للانتباه. كانت برفقته زوجته: فتاة سمراء، فارعة، كانت على درجة عاليه من الرقة والجاذبية.

لقد اثار تايو الانتباه بطريقته الفريدة في قراءة الشعر: كان يقرأ قصائده قراءة تقوم على التمتمة، وترديد الاصوات، والتوقيع بالقدمين، وتحريك يديه وجسده بايقاع متجانس. اصدر حتى الآن خمسة كتب بينها مجموعتان شعريتان.

وفي ستروگا كان لنا هذا الحديث مع تايو.

- بودي لو حدثتني عن قراءتك للشعر في الامسية الاولى، اهذه طريقتك المعتادة في قراءة قصائدك؟

● نعم. لقد اخذت هذه الطريقة من الثقافة النيجيرية. حين عدت من امريكا عكفت على الاطلاع على تراثي النيجيري، فنشت عنه فاكتشفت فيه ذخائر مدهشة لم يكن يعرفها من عايش هذا التراث يومياً واعتاد عليه والفه. اما بالنسبة لي فقد اكتشفت ما فيه من مدخرات لانني قادم من ثقافة مختلفة، وارى تراثي بعينين لم تألفاه. من جهة اخرى فانني ارى ان قراءة الشعر بالطريقة التي قرأته بها يكشف عن خصائصه الصوتية الثرة، ان الشعر صوت قبل اي شيء آخر. ان لدينا شعراً شفاهياً هائلاً ونقوم بقراءته، خلال الاحتفالات، بطريقة اقرب ماتكون الى الغناء.

- بعد ان اكتشفت بعض ما في تراثك القومي من ذخائر، كيف تعاملت معها؟ اعني كيف استفدت منها في شعرك؟



تايو أويي

النيجيري؛ انها نيجيرية أكثر مني لانني عشت فترة طويلة في امريكا. ان زوجتي تقرأ لي الامثال الشعبية النيجيرية فتدهشني، احياناً اصعق عندما تقرأ لي؛ فاخذ الكثير من الامثال. التعابير، الاستعارات الافكار الشعبية واكتب قصائد عنها، او حولها. هكذا استغل تراث بلدي: نيجيريا.

- ماذا عن لغتك النيجيرية؟ وهل لديك موروث شعري ضخم مكتوب بهذه اللغة؟

● ان اللغة النيجيرية لغة ايقاع، والكلمة الواحدة فيها يمكن نطقها بعشرة اشكال لتعطي عشرة معانٍ متباينة. لدينا الشعر الاجتماعي او شعر المناسبات، ولدينا الشعر الذي يعلم القيم الخلقية، وهناك نوع من الشعر الشفاهي الذي يضمن للمسافر عودة سعيدة حين يغنى من اجل اسمه بطريقة شعائرية خاصة. اتعرف ان لدينا حوالي 400 إله، ولكل اله شعره وشعائره، وله احتفالاته الخاصة ايضاً.

- هل تجد عناء من نوع ما لكونك تكتب شعرك، او معظمه على الاصح، بالانجليزية؟

● احياناً افكر بلغتين. غير انني عموماً، احس انني اقدر على التعبير بالانجليزية مني بالنجيرية وذلك بسبب نشأتي في امريكا كما اخبرتك قبل قليل.

- انت من جيل له وضعه الخاص دون شك ماطبيعة العلاقة بين هذا الجيل والجيل الذي سبقه؟

● بعض الاشكال الفنية للجيل السابق مستمدة من الانماط التقليدية. غير ان جيلي جيل مختلف؛ انه اكثر ثقافة، واشد براعة. انه اكثر معرفة بالعالم واعمق وعياً سياسياً. ونحن حتى عندما نكتب بالانجليزية او الفرنسية فان شعرنا يتنفس المناخ الافريقي والمزاج الافريقي.

ان الجيل السابق يميل الى تقليد الشاعر الاوربي مثل اليوت وباوند مثلاً، اما نحن فقد صنعنا لنا اشكالاً جديدة لاننا نعتمد على لغتنا الخاصة وتراثنا الخاص. ان في مانكتبه حيوية متميزة، ولو اخذت كتاباتنا الانجليزية مثلاً لوجدتها تختلف عن لغة الشاعر الانجليزي بموضوعاتها وحرارتها وانتمائها الافريقي. لامجال بعد الآن للاعتذار عن وجودنا، اننا نكتب بلغة انجليزية عالية، كاي فرد في العالم، ونحملها مانعيش من تجارب.

- من هم ابرز شعراء جيلك، اوكتاب الرواية فيه؟

● هناك شوننكا، انني اعتبره شكسبير افريقيا، وهناك ايضاً كلاك، وكلاهما شاعر وروائي.

- كيف تنظر الى مهمة الشعر او دوره في حياتنا المعاصرة؟

● ان ذلك يعتمد على الثقافة نفسها. الم تلاحظ، هنا في ستروگا مثلاً، كيف يهتم الناس بالشعر؟ ان الشعر لايموت في هذا الجزء من العالم اطلاقاً. الانجليز مازالوا يكتبون الشعر، الامريكان كذلك. فالشعر يهم العالم كله. ان الشعر يعيش في الدم الافريقي اكثر من اي شيء آخر. انه جلد الافريقي وسحنته، انه اهم من الرواية بالنسبة لنا، انه نحن. وسواء كتبنا نثراً ام رواية ام مسرحية فاننا نستعيد الكثير من الانجازات الشعرية في تراثنا الافريقي. وليس هناك من طريق اسهل واقصر للوصول الى عقل الافريقي وروحه من استخدام الشعر التراثي.

- على ذكر الرواية. هل جربت كتابتها؟

● لي رواية واحدة حول الحرب الاهلية النيجيرية، والاخرى بعنوان «فتاة الغابة تأتي الى المدينة» وهي رواية حول اثر هوليود على المرأة في العالم الثالث: عندما تفقد توازنها وتتصرف كاوربية دون مراعاة قيمها.

- ايهما اقدر على التعبير عنك الرواية ام الشعر؟

● الشعر طبعاً. انه يدخلك في الموضوع مباشرة؛ فالقصيدة الجيدة يمكنها ان تقول كل شيء في القليل من الكلمات. انت، اذا كنت شاعراً، تستطيع ان تؤثر في مستمعك مباشرة، تصعقه، تخترقه من الصميم دون مداورة او اطالات. اذا كانت كلماتك تقول الكثير من الحقائق فانها لن تضيع ابداً. عندما اقرأ بعض قصائدي فانني اكاد ابكي. لا اصدق انني قد كتبتها، اضع نفسي مكان من يستمع الي فاجهش بالبكاء. ان الشعر لا زمان له. انه يقول الحقيقة بعمق وتأثير، ويسكن الازمنة كلها.

- غير الشعر والرواية. الك نشاط في حقل ادبي آخر.

● لدى كتاب عنوانه «السياسة في الشعر الافريقي: نقد وتحليل. وكتاب آخر بعنوان «زيارة ذهنية الى امريكا» وهو عبارة عن مجموعة من المقابلات والمناقشات مع كتاب افارقة بارزين.

أجرى الحوار.

د. علي جعفر العلاّق

عن أدب الأطفال أيضا : كتب ومعارض

كتب الكاتب السوفييتي غرانين : «التلميذ في الصف الاول يحل كل واجباته المدرسية بمعونة الآلة الحاسبة الجيبية ولايستطيع حلها بالجذور الجبرية وحساب اللوغاريتمات لأن الماكنة تعمل له كل شيء، والكبير في السن، القادم من العمل يمسك بالتلفون وبيده الاخرى يفتح جهاز التلفزيون والجريدة ملقاة امامه مفتوحة وفي الزاوية يتحدث الراديو. فاي انسان هذا؟ أهو يوليوس قيصر؟ لا. انه نحن ان الطفل يتخذ السيارة أول لعبة له وقد اعتاد على التلفون اكثر من اعتياده على العصفور. فاي اطفال هؤلاء؟. انهم اطفالنا. ان الانسان الذي لم يكتب اية رسالة طويلة مدى حياته ولم يشاهد شروق الشمس ولم يجلس ساعة واحدة حزيناً مغموماً أمام المقبرة ولم يعش بوحشة الانفراد ولم يحتفظ ولم يحفظ بيت شعر عن ظهر قلب. فاي انسان هذا؟ انه نحن.»

هذه الكلمات ينتقد بها غرانين الانسان المعاصر في المدنية الحاضرة التي فصلته عن الطبيعة وحرمته من التأمل في الحياة والتفكير بمختلف قيمها الجمالية وجعلته يعتمد على الماكنة في كل شيء تقريباً حتى كاد يصبح جزءاً منها ابتداءاً من طفولته ونعومة اظفاره فاتحاً عينيه على التكنيك الحديث مبتعداً جراء التوجيه الخاطئ في تربيته عن ما في الحياة من جماليات ومعايير أخر تستوجب التأمل والاحساس بها والتفكير العميق بكثير من قيمها. ولايريد غرانين ان ينتقص من شأن التكنيك وأهميته للحياة فهو جزء من هذه الحياة وليس كل شيء فيها ولكنه يدعو الى عدم ترك الكل في سبيل الجزء.

والشاعر بورليس سلوسكي يقول في قصيدة.

ان الفيزياويين يتمتعون بفائق الاحترام
ولاتقدير للشعراء
وليس هذا تثميناً ذاتياً
وانما هو قانون عالمي
فنحن لم نكتشف شيئاً
كان يُنتظر منا
لذلك يتمتع الفيزياويون بفائق الاحترام
ولاتقدير للشعراء على ارضنا
ان هذا واضح ولامعنى للمجادلة فيه.
لذلك أنا حزين
ان قوافينا وحدها تلاحظ وهي كالزبد
مضمحلة في لاشيء
ولكن العظمة باقية في اللوغاريتمات.

والشاعر بوريس سلوسكي يريد بقصيدته هذه اثارة الحوافز وتنبيه المعاصرين لمجتمعنا القائم على الثورة التكنيكية للاهتمام بالشعر وتأثيره والدعوة الى ان تكون لكلمة الشاعر فائدة واهمية في عملية تطوير الحياة والتفكير في مسؤولية التربية الاجتماعية وواجبات الادب التربوية ابتداءاً من مرحلة تطوير الطفولة وانقاذها من مجرد التفكير العملي المادي القائم على الاستهلال حتى في مشاهدة القطع الفنية وقراءة الشعر والقصص بدلاً من التأمل فيها وفي عالم الفكر والمعنويات التي تزخر بها الحياة.

يلاحظ بين كثير من سكان المدن انهم يطلقون على كل طير اسم عصفور جهلاً منهم بالطبيعة وكائناتها الحية من حيوانات ونباتات لكنهم يعرفون كثيراً اسماء السلع التكنيكية وتفصيلاتها والتحدث عن السيارات والفيديو وغير ذلك. غير ان الادباء والشعراء يرفعون اصواتهم صارخين امام هذه الظاهرة الحزينة داعين الى الاهتمام بتربية الانسان من الطفولة بروح الحب للطبيعة والاحساس بجمالها وتغذية هذه الروح بالشعر والادب وتنمية المشاعر والافكار لادراك القيم المعنوية والجمالية والفنية في الحياة وواجباتها الفردية والاجتماعية وواجبات الادب في هذا الحقل التربوي تبدأ بالكتابة للاطفال وتعاون الاباء والامهات مع كتاب القصص والشعراء في تشجيع الاطفال على القراءة وتفهم معاني وتوسيع خيالهم ومداركهم ومواهبهم ليصبحوا في مستقبلهم شخصيات متفتحة واسعة الاهتمام في بناء المجتمع الانساني السليم.

ان كتب الاطفال هي الحجر الاساس والاول في التربية كما انها واجب عظيم الاهمية يتحمل مسؤولية الادب. فلا يجب الاستهانة بها، وتأليف ماهو جيد فيها، والاديب الكبير والشاعر الشهير والرسام المرموق لايأنفون من الكتابة والرسم للاطفال الذين هم فلذات الاكباد وبراعم زهور الحياة. ومع ذلك مما يؤسف له ان بعض الرسامين الكبار والشعراء البارزين المعروفين لايتنازلون الى مستوى الكتابة والرسم للاطفال معتبرين ذلك انتقاصاً لفنهم وادبهم. ان غوركي يقول مامعناه انه يجب الكتابة للاطفال بمثل مايكتب للكبار ولكن بصوت اكثر حنكة ومهارة.

ومما لاشك به ان هناك صعوبة على القاص الكبير او الشاعر البليغ المعروف والرسام المشار اليه بالبنان ان يكتب اموراً بسيطة او يرسم رسوماً توافق خيال ومدارك الاطفال بعد ان كان اهتمامه مكرساً كله للكتابه والرسم لكبار السن. ولكن اذا استطاع هؤلاء الكتاب والفنانون النزول الى ميدان ادب الاطفال في احيان ما فأن ذلك دليل اكبر على عظمتهم وقدرتهم على المرونة في تأدية واجب عظيم في التربية. ولن ينسى الاطفال ذلك لهم فسيحتفظون مدى حياتهم وحتى الهرم باسماء هؤلاء الكتاب والفنانين وتقديرهم. ولابد للكاتب او الشاعر الكبير ان يتذكر طفولته واحاديث امه وجدته وحكاياتهما واساطيرهما التي اثرت فيه وساعدت في تنمية خياله ومواهبه وتفكيره وتكوين شخصيته. وهذه الذكريات علها تساعده في الاهتمام بالكتابة للاطفال والنسج على الاسلوب الذي سلكته جدته او معلمته في تربيته.

ان كتاباً كباراً ذوي شهرة عالمية كتبوا ايضاً للاطفال ومن شعرائنا العرب مثلا شوقي والرصافي قدما شعراً للاطفال فلم ينتقص ذلك من اهمية منزلتهم

الشعرية وقيمة دواوينهم .

وفي برلين في المانيا الديمقراطية اقيم في تموز وآب 1984 معرض لكتب الاطفال يشتمل على 800 نموذج منها من تأليف كتاب متخصصين بادب الاطفال وكتاب من مختلف الدول . وكان الاقبال على هذا المعرض هائلاً فما من اب وام وطفل الا وله اهتمام بهذه الكتب التي شملت مختلف المواضيع والاساليب التربوية في فروع الادب والعلم والتكنيك والاجتماع الخ . وقد ساهمت بالعرض 15 دار نشر لكتب الاطفال مقدمة هذه النماذج لما يصدر منها باستمرار من كتب جميلة في معانيها ومحتوياتها وصورها واخراجها الفني وهي مبوبة حسب مختلف اعمار الاطفال .

ومن بين هذه الكتب مؤلفات لكتاب عالميين مثل : «اساطير العطلة» لشارلس ديكنز و «طفولة نيكيتا» لتولستوي و «ماذا شاهدت يفنيسكا» لغوركي و «الغراب والثعلب» لليسينج . و «العالم العجيب» لاناتول فرانس و«الذئب وقصص اخرى» لموباسان الى غير ذلك من كتب اطفال من تأليف اوسكار وايلد وتورغنيف ومارك توين وفوتسشيك وهوفمان وغيرهم . ومن الكتب الاخرى ماهو من تأليف الكتاب الالمان المعاصرين مثل بلودرا ،دين،

وفي جانب من قاعة العرض كان يحتشد كل يومين مرتين جمع من الاطفال لمشاهدة تمثيليات خاصة بهم يقدمها ممثلون متخصصون وفيها يتحدث الممثلون اثناء تمثيلهم مع الاطفال فبذلك يشارك هؤلاء الاطفال في احداث وافكار التمثيلية وهذا مما يشدهم اليها ويحفز مسرتهم بها . كما في المعرض لوحات ورسوم غرافيك لمختلف الفنانين الكبار والصغار منها رسوم للفنان الالماني الكبير فيرز كليمكة وهذا الفنان رغم شهرته لم يأنف من الرسم للاطفال . وفي مقالة له حول كيفية رسم كتب الاطفال «كتب يقول» : ان الاطفال يغفرون كل شيء الا مايثير الضجر فيهم . انهم لم يتطوروا بعد الى موقف كبار السن القائل ان انساناً حسن التربية قد يكون مضجراً . فهم يطلبون ان يعاملهم احد بصدق كما يطلبون ان يوضح لهم احد ان العالم جدير بالاهتمام كما هو»

ان كتب الاطفال تحتل مكاناً بارزاً في ادب المانيا الديمقراطية فمنذ 1949 حتى الآن صدر في المانيا الديمقراطية 8700 عنوان من كتب الاطفال التي تجاوزت (200 مليون) نسخة . وفي كل عام حالياً يصدر في دور نشرها حوالي 650 عنواناً منها . وفي مكتباتها حالياً حوالي 12 مليون مجلد من كتب الاطفال وفي استفتاء اجراه مركز ادب الاطفال التابع لوزارة الثقافة في المانيا الديمقراطية حول مايفضل الاطفال قراءته جاءت النتيجة كما يلي :

	رأي معلمات رياض الاطفال	رأي الاباء
1 ـ كتب حول الاطفال وكبار السن	46٪ من الاطفال	15٪ من الاطفال
2 ـ كتب حول الحيوانات والنباتات	25٪	23٪
3 ـ كتب حول الاساطير	11٪	26٪
4 ـ التربية حول مرور السيارات والاعمال اليدوية وغيرها	14٪	20٪
5 ـ كتب التهيئة لدخول المدارس	3٪	10٪
6 ـ كتب التسلية والمرح	1٪	6٪



ولأهمية ادب الاطفال توجد في جامعات المانيا الديمقراطية حتى الآن حوالي 130 رسالة جامعية قدمها الخريجون المتخصصون لنيل درجاتهم العلمية في مواضيع هذا الادب والاصول السايكولوجية والتربوية للاطفال والكتابة الخ .

كما لدى ارشيف مركز ادب الاطفال في المانيا الديمقراطية اكثر من 200 كتاب وبحث حول ادب الاطفال من الناحية النظرية والتطبيقية .

وكتحفيز بالشعر لاهتمام الاطفال بالكتب قال الشاعر السوفيتي س . مارشاك باسلوبه المرح الفكه :

قالت الفأرة لابنتها
ان الكتب رائعة ياحبيبتي
انا لااستطيع قراءتها في الواقع
ولكن طعمها لذيذ

مرتضى الشيخ حسين

باريس

اغتراب الرواية الفرنسية أم عودة الواقعية؟

يمثل الإنتاج الروائي في فرنسا ضمن الانتاج الأدبي والثقافي عامةً كما كبيراً ، وملفتاً للنظر باتساع آفاقه ، وتعدد اهتماماته ، وتنوع المستويات التعبيرية والفنية داخله . وهو كم تكاثر عبر عهود وحقب زمنية وأدبية طويلة ، أي منذ القرن الثامن عشر الذي عرف بدايات الظهور الفعلي لبواكير الرواية العصرية ، وفي القرن التاسع عشر على الخصوص ، والذي يمثل المرحلة الحقيقية التي اتخذ فيها الإبداع الروائي تجلياته الكبرى ، وتمظهراته الواقعية ،

الفنية، عند روائيين كبار مثل بلزاك، ستندال وفلوبير.

وإن المتتبع لتاريخ الرواية العصرية الفرنسية والدارس لمناحي ومواقع مشكلها، عبر مختلف التيارات التي انسربت فيها لابد وأن يلاحظ كيف أنها خضعت، ان في أبنيتها الفنية والمعمار العام لتكوينها، أو في رصدها لقيم العصر (مجتمع / تاريخ) والفضاء النفسي للمشاعر الفردية والجماعية، إلى مجموعة من الضوابط والتعديدات، اما السابقة عليها، الموجهة لخطى تبلورها، أو المنبثقة من مقتضيات لعبة الانتاج الخاصة للنوع الأدبي، أي وجود تركيبات متواشجة يلتقي فيها الصعيد الاجتماعي - التاريخي بالصعيد التعبيري لقيم فنية ومعرفية إما منبثقة من الأول أو تخلقها الميكانيزمات الداخلية للفعل الابداعي، والتي لاتنسلخ في النهاية عند الفضاء الحضاري العام بشتى مكوناته - ان هذا التواشج المحكم في النسق الروائي الغربي، وحين يتوفر له الاحكام، بالطبع، أو قل حسب ما ترشحه النصوص الروائية النموذجية هو الذي جعل لوكاتشن، في البداية، يطرح صيغة: «رؤية العالم La vision du monde، ولتتحول على يدي لوسيان غولدمان إلى مفتاح سحري، لكنه ذو تكوين مادي صرف، لرصد ما يشبه التطابق بين نية سابقة وأخرى لاحقه بله متولدة، متناسلة من الرؤية الأم، والحقيقة أنه ليس هناك تولد بصورة آلية، ولكن توجد في النص الروائي بنية ذهنية وفنية تعكس العلاقات الاقتصادية والسياسية لمجتمع ما، وتكون رؤية العالم جواباً أو محاولة جواب عند جملة من القضايا الجوهرية التي تنتجها العلاقات بين الانسان والانسان، وبين هذا والطبيعة، وهي ذاتها لايمكن أن تفهم كبنية الا بدمجها في بنية أوسع منها وأشمل تخص العلاقات الاجتماعية القائمة في عصر من العصور، ووضعية أمة من الأمم اننا نقصد من استدراجنا للطرح الغولدماني تبيان كيف أن الرواية الغربية، عموماً، والفرنسية بنت أصيل فيها ونتاج أم، ولاشك يحسب حساب التنمذج في اطار الواقعية، وربما كان طرحنا لهذه القضية مباشرة سابقاً لأوانه بالنسبة لهذه الرسالة، ولكننا مضطرون للتصريح من الآن بأن المسألة تتعلق، فعلاً، بالواقعية، كعالم يكف لوكاتش عنه قول ذلك أبداً. وحذرنا مصدره الخوف، أولاً، من أن ينصرف ذهنه القارىء، وهو معذور بسبب التكوين النقدي السكولاستيكي، الى اعتبارنا نرغب سلفاً في حصر الكلام عند الأدب ضمن رؤيا مغلقة يفترض لها سلفاً أن تتحدد عسفاً بمؤطر اجتماعي مكتمل (هو ما يطلق عليه بشكل فضفاض، وبمعنى اعتباطي: الواقع) ولأننا ثانياً نريد تجنيب هذا القارىء نفسه الوقوع في مايشبه اللبس والخطأ، المقصود أو غير المقصود حين يستلم مفهوم وأداة «الواقعية» ويروح يحرث به النصوص الروائية العربية التي نزعم أنها تمتلك معناها الخاص لهذا المفهوم - وبالمناسبة فالأمر لايتعلق هنا بامتياز، بل ربما كان أقرب إلى القصور - فيكون الرفض هنا مبنياً على رغبة في عدم مطابقة ما يتطابق، أي ما لايسمح منطق انتاجه التاريخي، ومنطقه الفني الخاص، بإحداث ضرب من التوازي الوهمي رغم أن النوع الأدبي واحد، وعلى كل فهذه مسألة أخرى.

ويبقى مهماً أن الرواية الفرنسية، منذ تشكلها العصري الأول وهي تسير في خطى الواقعية التي تقول بالمناسبة، انه من الصعب وضع تحديد لها يحصر مختلف مشاغلها، تيماتها وقيمها الفنية، ولكن لنقل، ولو اضطررنا الى التعسف والاختزال، بأن مقولة المحاكاة الأرسطية تلعب فيها دور المولد الحيوي مع ما يقتضيه ذلك من ضبط العلاقة مع واقع قائم - يقوم - يتحول، وبما يجعل وضعها في الرواية بمثابة تلك المرآة التي تحدث عنها ستندال في قولته الشهيرة.

ومما لاشك فيه، ان لقول أن الرواية الواقعية تقف على أرضية مادية ثابته راسخة، يعتبر التنضيد الطبقي أحد تضاريسها الأساس، ولذلك يتحدث نقاد الأدب الغربي عند ربط الرواية العصرية بتبلور البورجوازية التجارية والمدينية، وهو ما يجعل لوكاتش، أيضاً، يتخذ المدخل الطبقي أداته لقراءة الرواية بوصفها تعبيراً عن تدرج / تدهور للبطل في المجتمع / في الرواية البورجوازية. والمهم أن هذا النوع الأدبي في فرنسا ظل وثيق الصلة دائماً بمستويات العلاقات النفسية والاجتماعية السائدة والمتبلورة في واقع معين، وهذا ما يسمح، من جملة أشياء أخرى، بالقول بتعدد المنظور الواقعي، ومستويات الكتابة من منطلقه. ونحن هنا لانغفل، بأي حال، مستوى التعبير L'Enontiacion لحساب المستوى الدلالي، بل ان المستوى الأول، بالأساس، هو ما يجعل الرواية الفرنسية واقعية، ومختلفة في بنيتها ومفهومها عن واقعية محتملة في الرواية العربية تعتبر الارتباط بالموضوع، بالمضمون الاجتماعي المباشر همها الأول. من وراء هذا تأتي تلك النقلة الهائلة التي حققها مارسيل بروست، الذي يصف النقد السكوني أدبه بالتموضع السيكولوجي، في صميم واقعية استطاعت أن تحقق بينها وبين الخارج مسافة حاسمة حين تتبلور في الأثر في شكل معادل موضوعي، بمصطلح اليوت، تتحول معه مظاهر الخارج الى مظاهر منبثقة من الداخل. لقد فعل فلوبير وستندال شبيهاً بهذا، لكن رؤيتهما ظلت محكومة بميكانيزمات يغلب فيها الفيزيقي على السيكولوجي، وتبرز فيها قيم الكتابة، أو قيم البطل وهي تنجز الصراع ضمن دائرة الفضاء الاجتماعي - التاريخي الحاضر والمتبدل، وهذا كان يجعل الكتابة محكومة بتلك الميكانيزمات، مشروطة بعمليات فيما تجنح الكتابة الروائية البروستية الى صياغة النص، الى الانتقال من المعمار الخارجي الى رصد المعمار الداخلي لذات متراوحة، للتمفصلات الكبرى التي تقع بين الداخل والخارج، وهذا ما ولد عند بروست ظاهرة الكتابة المضاعفة، وهي متمفصلة بين بنية سيكولوجية وثانية واقعية، والحال أنها بنية واحدة، انها الرواية وهي تتحول

اننا هنا لانقوم بأكثر من التأشير لمسار نوع أدبي في وضع تاريخي متميز، كما لانطمح لتتبع مختلف وباقي مراحل النمو والتطور التي عرفتها الرواية الفرنسية، رغم أهمية مثل هذا التتبع، ولكن من المفيد القول بأن رواية الفرنسيين استمرت في العقود الأولى من هذا القرن، ومع الوضع الاجتماعي الانساني (الخاص) المتولد عقب الحرب العالمية الثانية تسلك ضروباً من الكتابة الروائية التي راحت تتوافق أو تتمفصل أو تتعارض مع المكونات والظواهر التاريخية لمجتمع ما انفك يتغير، ومعه تتغير رؤية العالم. رؤية الكتابة، المعمار الفني، واجمالاً الموقف الحضاري والفني كما يجسده إبداع روائي معلوم.

ومع هذا نحس أن التعميم لايبلغنا القصد، ولامناص من التشخيص، على

الأقل للحظتين روائيتين هامتين قبل بلوغ اللحظة النهائية والراهنة التي تريد هذه الرسالة وضع اليد عليها. في كلا اللحظتين (الرواية الوجودية ـ الرواية الجديدة) كان ثمة عالم ينهار وآخر ـ يبنى على حطام ما ينهار، وبين ما ينهار وما يولد مسافة معرفية وحضارية واجتماعية (هذه الصفة الأخيرة تخص موقف الكاتب، وعموماً، المثقف من المجتمع والحياة، وفي سياقها تندرج صيغة الالتزام التي تأخذ في تاريخ الأدب الفرنسي الحديث دلالة موضوعية لامعنى اعتناقياً)، وربما كانت الرواية الوجودية (وهي تشمل سارتر وكامو على الخصوص) الذروة التي وصل اليها تاريخ طويل من تطور الرواية الفرنسية الواقعية، وهي تحقق وضع الذروة بناء على التدرج الهرمي الكامن في نسيجها الفني وبنائيتها، وبالنظر الى أنها تقع في منعطف انقطاع إنساني ـ تاريخي للفرد / المجتمع لامحالة سيقود الى قطيعة، أي أن الوضع «الخصوصية» للبطل (بالذات في «الغثيان» «1938» و «الغريب» «1942» كان في ذروة القمة التي ليس بعدها سوى الانهيار، ذروة الصراع في عالم لايثير إلا «العدم» والعبث في الوقت الذي تكتب فيه الرواية الاقتتال الجحيمي والضاري من أجل صمود محتمل لا تبتلعه الأشياء، والتجزئي. التذرير النفسي، الاجتماعي، «سقوط الحضارة كما صرخ شبنجلر وبالضبط فالأمر يتعلق بالأشياء، بجنوح الكلمات التي لاتستقر وتنحت من فضاء وفي فضاء جامد (ناتالي ساروت)، وحين تقول «الرواية الجديدة» Lenouveau roman انها جديدة فلأنها فعلاً، تحقق القطيعة، Larapture لامجرد الانقطاع Ladiscontinuite وهو بالمناسبة، كذلك فعل تاريخي وثقافي، أي يستطيع دائماً أن يحقق ويؤكد الصيغة الغولدمانية «رؤية العالم»، لقد طرح الفرد/ البطل من جنة مرآة ستندال ومن جهنم الرؤيا البوفارية (نسبة الى مدام بوفاري)، وحتى من صراع ذروة ما قبل الانهيار لـ «يلقى» به في مقبرة الأشياء.

وعلينا أن لاننسى لحظة واحدة أن الأشياء تكتب ولاتقال، أو ان وجودها يستحكم ويتحكم بالكتابة، ان الواقعية تنعى نفسها حين تمارس مازوخية التنضيد الحرفي، هاهو العالم والبشر طبقات من الكلس والخشب والاسمنت المسلح والوجوه البيضاء، وهاهو ذا كل الحضور اللغوي، والتنسيق اللفظي، والنسج السردي، والتسيب الزماني ـ المكاني ليس الا مطلق الغياب، وعند فرانسيس يونج وموريس بلانشو، ثم عند النقد البنيوي والسيميائي الجديد الغياب كله هو البياض، هو خطابه، فاقرأ المسافة بين الثبات والانزياح.

وبما أن القطيعة هي اعلان ببداية جديدة، فإنها تفترض وتستلزم مزيداً من البدايات، والنمذجة المتواصلة سواء في خطها أو بما يواصلها وهو يتجاوزها هنا نجد أن «الرواية الجديدة» قد ظلت حبيسة متحفها فيما اسال روحها في لاغائية السرد، وحين يدخل السرد نفسه مرخلة ما سماه، ماركس بـ «الفتشية». Fetichisme أو تقديس وغياب أعمى في فرد/ وضع / نظام، فإنه ينزع الى الاختصاص والقداسة التي تفرضها وضعية الفتشية، وهي وضعية اخترقها التجزيئي والتوضيع الحدي، والمتاهة في دائرة بلا قرار، بما أنها تضيع الشرط الاجتماعي لترتبط بشرط أنطولوجي عائم ومبهم، لقد حصر بعضاً من ذلك هـ. ماركوز في «الإنسان ذو البعد الواحد»، والمحكي يستطيع بل يفرض عليه البعد الواحد في أنواع العصاب المختلفة لعصر مابعد الثورة الصناعية وفي سياق الثورة التكنولوجية، ومع التحديدات السكونية، شبه النهائية لنهاية الصراع الطبقي، على الأقل في فرنسا.

ربما يكون الاحساس باكتمال الدائرة، وانغلاق كل أفق للتجديد، بعد خوض مغامرات شكلانية عديدة في الكتابة، هو ما يقود اليوم الى المد الجارف من ترجمة الرواية الأمريكية، الرواية الواقعية لما وراء المحيط الأطلسي، وعودة أقطابها الكبار: سكوت فتزجرالد، هنري جيمس. جيمس كالدوين وآخرون تملأ عناوين رواياتهم واجهات المكتبات الفرنسية. ربما تكون رغبة جديدة في الانتفاض على الفتشية الثقافية والأدبية هي ما تدفع روح اهتمام لايفتر بأقطاب الرواية الفرنسية الأوائل، بأصوات فلوبير / ستندال / بروست لتكون أعلى من كل الأصوات المعاصرة لايزاحمها سوى السرد الشعري الغرائبي القادم من أمريكا اللاتينية.

إنها بداية شعور حقيقي للرواية باغترابها، ورغبة لنفي وضع بتخطيه للعودة الى المنبع الى واقعية الرواد، هو وضع قلق، متوتر، ومفتوح نكتفي في هذه الرسالة بالاشارة اليه آملين الوقوف عنده، عند محدداته، متى ما واتتنا الفرصة الثقافية.

احمد المديني

وارشو

حول المهرجان العالمي لمسرح الشارع

في اب الماضي جرى المهرجان العالمي الثاني لما يسمى بمسرح الشارع، وكان المهرجان الاول قد نظم في بولندا ايضا، الاول في المناطق الجنوبية والثاني في الغربية، ويبدو ان الطريق مفتوح امام هذه الفعالية التي تثير، كظاهرة، قضايا راهنة عديدة تخص جوهر المسرح ووظيفته كفعل من المنطقتين الثقافية والاجتماعية،والمبادر بتنظيم هذا المهرجان احد المسارح الطليعية من مدينة جيلونا غورا واسمه (مسرح المطر)، وكان قد اعلن بأن هذه الفعالية الدولية تهدف الى ممارسة تجربة ثقافية تشارك فيها فرق المهرجان وسكان المنطقة وتتخطى التقسيم التقليدي الى فنانين ومتلقين، وجاء في اوراق المهرجان ان هذه التجربة ينبغي ان تكون منطلقا لعمليات اهم بينها ما يسمى بالتكامل الشعوري بين الخالق والمتلقى، وبالطبع فهذه تصورات وطروحات لمفاهيم لا يعرف بعد، مدى انسجامها مع الواقع البولندي او غيره ولعل الفحوى الحقيقية لتجربة جيلونا غورا هذه يكون بعدها الاختباري، اختبار سبل اقامة الصلات، وفي حالة هذا المهرجان، الحوار مع متلقين غير مهيئين نفسيا وفكريا، وللمهرجان الاول، الذي كان رغم الحماس والامال التي رافقته، محاولة لا تخلو من الارتجال هدفت الى الاعلان عن ولادة تقليد

مسرحي جديد؟

والان هل حققت التجربة نجاحا في عامها الثاني؟ لا شك ان الجواب يتطلب تناول جميع ابعاد التجربة والظروف التي رافقتها وترافقها، وفي البدء علينا القول بأن مسرح الشارع ليس بالظاهرة الشائعة، فهو نشاط يمارس حتى الان في بضعة اقطار لا تتعدى في افضل الاحوال العشرة وهناك من يرد جذور مسرح الشارع الى تيار «الهيبنغ» المعروف، ومع هؤلاء بعض الحق فالهيبنغ ومسرح الشارع يربطهما الكثير من العناصر المشتركة وفي مقدمتها عنصرا المكان ونزعة اللامسرح الا ان التباعد الرئيس بين الاثنين هو ان الهيبنغ فعالية ذات منحى طلائعي نخبوي بحت بينما يكون مسرح الشارع نشاطا شبيها بالمهرجان الشعبي او التسليات الجماعية،وعروض هذا العام لم تنظم في الشارع فقط بل بين الجدران ايضا، في مصحات المنطقة ومدارسها ورياضها وحتى في مستشفى للامراض العقلية . .

وفيما يخص العلاقة بين المسرح والمتلقي تكمن اهمية تجربة مسرح الشارع في كونها ميدانية صرفة تنزع عن المسرح هيبته المكانية ونخبويته التي يفرضها الشرط المكاني،وفي حديث نشرته مجلة (تياتر) البولندية الشهرية مع مدير فرقة (ايل ترويتو) الاسبانية وهي فرقة شبيهة بفرق السيرك قال: لقد درست الفنون الجميلة الا انني اكتشفت انه لا معنى ان يكون المسرح لنخبة صغيرة لا تتجاوز نسبة الخمسة بالمائة وهكذا بدأت أمثل في الشارع فحينها اكون اكثر قربا من الناس) وينسحب هذا الموقف على اكثرية المساهمين في المهرجان مثل ماريانا من المانيا الغربية التي كانت مربية اطفال وزميلها محام ناشىء لكنه لا يزمع التخلي عن مهنته،وفي فرقة اخرى هناك بربارا عالمة الاجتماع العاطلة وفيل مدرس الرسم وستيفان المشارك المنغمس في الحركة المعادية للحرب وفولفانغ العازف الماهر على الكونترباص، وميشيل السويسرية التي لجأت الى الفن هاربة من السياسة او دكتور كوبيل الذي لم يترك مهنته رغم التزامه العميق بالنشاط المسرحي او مانين الفرنسي الطبيب النفساني الذي يقدم لوحده برنامجه الشبيه بالعاب السيرك .

وقد تفسر هذه النزعة لدى هذا الجزء من المثقفين الاوربيين بانها الهروب المعهود من اليومي، والتمرد لكن بدون صراخ وايدولوجيات ومتاريس ف (فنانو) مسرح الشارع لا يتحدثون كثيرا عن السياسة، وهم يبدون طبيعيين وحتى انهم لا يتظاهرون بكونهم فنانين؟؟

وفي شوارع تلك المدينة البولندية كان مهرجان هذه السنة، شأن سابقه، مجرد كرنفال ذي برامج متنوعة فيها فقرات لتسلية الاطفال الصغار ثم العاب



مشهد من عروض مسرح الشارع

السيرك والحواة ومايجري في الحفل الشعبي عامة ومن الناحية الاكاديمية لم يطرح مسرح الشارع في مهرجانيه الاول والثاني، هويته بعد فهناك تساؤلات تتبادر الى الذهن لامحالة هل يكون كل مسرح، مسرح شارع اذا جرى عرضه هناك؟ وهل يندرج تعريف مثل هذا المسرح في مراعاة عاملي المكان ورد فعل المشاهدين؟ وهل يمكن تسمية العاب البهلوان والسير على الحبال وحيل السيرك الاخرى نشاطا مسرحيا يستغنى عن الدراماتورغيا وحتى ابسط مبادئها؟ وقد تكون تساؤلات مطروحة قبل اوانها فتجربة مسرح الشارع مازالت وليدة والامر الاكيد ان عامل التنقيح والغربلة سيكون له مفعوله .

وهناك من يعثر على بعد اخر لهذه الفعالية وهوعودة المسرح الى مكانه الأول ـ الشارع . . وكما كان الحال قبل قرون ولعلهم يقصدون هنا المسرح الشعبي في اوربا وحين امتزجت عناصر اللهو التقليدية بالعنصر التمثيلي الصرف .

ومهرجان هذا العام كانت له استثناءاته التي ذكرتنا بأن الفعالية تطمح الى ان تحمل الصفة المسرحية . . وهذه الاستثناءات كانت عروضاً مسرحية صرفة ابدلت مكانها فحسب . مثلا كان هناك عرض اعتمد على قصيدة للشاعر البولندي المعروف زبغنيف هربرت، وكان عرضا معتمدا على عنصري الاضاءة والصوت ولم يبتعد كثيرا عن العروض التقليدية من هذا النوع .

وفي الاساس بقى مهرجان جيلونا غورا كرنفالا من كرنفالات العصر الوسيط الاوربي ازيلت فيه الحدود بين هذا القرن وذاك او بين هذا المستوى الفكري والاخر بل زال فيه كل تدرج سار بين الناس،رغم هذا كله قد تبدو المطالبة بالزامية التسمية (مسرح الشارع ام كرنفاله) امراً لا يناسب هذه الفترة التي أبتكرت فيها انشطة من نوع اللامسرح او اللافن، تريد التساوق مع النزعة الجماعية الطاغية في حقول الثقافة والتسلية والحياة العامة .

وقد يكون لظاهرة مسرح الشارع بعد اخر يخص ظاهرة من ظواهر الحضارة المعاصرة التي سوّرت، جيدا، تلقائية الانسان وافعاله المباشرة. وهذه الاسوار تتمثل بالكيانات المؤسساتية كالتلفزيون والراديو والمسرح ذي المبنى الخ، حيث يكون التلقي مبرمجا ولربما يكون، هنا، مسرح الشارع المتوجه مباشرة وبالشكل الاشد بساطة وعفوية، نوعا من الثغرة السايكولوجية في تلك الاسوار المنيعة. ولعلنا نلمس قدرا كبيرا من صواب هذا التفسير في ظاهرة (مسرح الشارع) امام مركز بومبيدو الثقافي في باريس.. فامام مؤسسة مثل هذه، مسورة وذات معمار يذكرنا بكامل الجبروت التقني المعاصر. تجرى حيوات اخرى قادمة من شتى بقاع العالم،فهنا مسرح دمى من الشرق الاقصى او العاب حواة او مشاهد قصيرة من مسرح «الكابوكي» الياباني الشهير او فرقة رقص وعزف من المغرب او فصول تمثيلية قصيرة باداء شباب من اوربا. ولا شك ان بانورا ما ساحة مركز بومبيدوكانت النموذج الاول لمنظمي مهرجانات مسرح الشارع في بولندا.

وكما بينت تجارب سنتين من المهرجان لمسرح الشارع لا يستطيع التخلص من بعض جذوره الممتدة في الافعال الترفيهية التي يعرفها الشارع في كل مناطق العالم ومهما كانت الاختلافات الحضارية بينها. وقد يفسر هذا الامر الافتراق الحاصل في المهرجانين الاول والثاني، عن الفن المسرحي بالمعنيين التقليدي والطلائعي. فالمسرح. واينما كان يبقى مشدودا بتقاليد صارت اساسا لهذا الفن كالتمثيل والدراما تورجيا وما يتبع ذلك من مستلزمات التقديم. الا ان ما حصل لغاية الان في مهرجان مسرح الشارع يعني امرا واحد: الازالة المتعمدة للحدود بين المسرح وفعل التسلية ذات الطابع الجماعي وقد يكون هذا الشيء مرتبطا بتصورات منظمي المهرجان الذين ارادوا ان يوفروا اكثر ا شكال الاتصال مباشرة من خلال تنوع العروض وتوجهها صوب شتى مستويات التلقي. فالى جانب مسرح الدمى (البشرية والحقيقية منها) والهيبننغ ومسرح الضوء والصوت كانت هناك عروض معتمدة ولحد بعيد على العنصر التشكيلي، عنصر الديكور او ما يسمى عامة بمسرح الفنان التشكيلي الذي يستفيد من المسرح التقليدي وحركة اللامسرح في الوقت نفسه، الا انه يختلف عنهما ايضا. ومسرح التشكيلي نشأ في جو التمرد على المسرح (الطبيعي) وهيمنة الممثل ومن اللا ايمان بالكلمة المنطوقة. ومن جهة اخرى كان ذلك نتيجة ادراك الاهمية الفائقة للعنصر التشكيلي في التقديم المسرحي ورولان بارت قال مرة عن قدرة العامل التشكيلي على التعويض عن الممثل في بعض المواقف. وفي الواقع فأن عروض مسرح التشكيلي البولندي قبل كل شيء. فهذا المسرح الذي تعود بداياته الى فترة مابين الحربين وبالضبط الى (مسرح كريكو) الذي اداره عدد من التشكيليين المجددين، صار تخصصا بولنديا معروفا بفضل احرازات مسارح مثل مسرح تاديوش كانتور (كريكو - اننين) من كراكوف او مسرح يوزيف شاينا (ستوديو) من وارسو او مسرح غروتيسكا) من كراكوف ايضا. ففي هذا المسرح الذي كان غذاؤه الفكري نظرية (الشكل النقى) التي دعا اليها المصور والاديب البولندي من فترة مابين الحربين اغناتسى فتكيفتش والذي يعد الان الاب الاوربي لمسرح اللامعقول يعامل الشيء كشريك للممثل. فلدى كانتور وشاينا يتحول (الاكسوار) الى رموز تعوض عن مهام كثيرة مناطة، تقليديا، بالممثل او المؤلف المسرحي.

والظاهرة المسرحية الاخرى في المهرجان كانت من نوع المونودراما الصامتة اي بانتوميم الممثل الواحد. ويبدو ان هذا الشكل من التقديم التمثيلي يصلح والى جانب البوليدراما (مسرح الممثلين) للشارع واكثر من الاشكال الاخرى. وطبيعي ان المونودراما الصامتة هي الاسهل والانسب لظروف الشارع بجمهوره الطاريء في حين ان الاخرى ذات المونولوج تحتاج الى شروط مكانية لا يوفرها الشارع في اكثرية الاحوال.

عدنان المبارك

فينا

صدى القنابل ومشاكل التنفيذ خشبة المسرح

(على مسرح بيت الفنانين بفيينا تقدم فرقة «فينا المسرحية» مسرحيتها الثانية «صدى القنابل» للكاتب الألماني «ارنست. ف. فيدمان» ومن اخراج المصري أحمد حموده بعد ان قدمت الفرقة في العام الماضي باكورة أعمالها «نيبال» للكاتب السويسري «أورس فيدمر»).

تكشف أحداث المسرحية موقف... الشخصيات الثلاثة الفلسفي تجاه الكون وتجاه البشر بل وتجاه أنفسهم، كما تبرر لنا فلسفتهم.شخصياتهم وأختلاف كل منهم عن الآخر.

فنحن في موقف يجمع بين ثلاث شخصيات، وهم في مواجهة الخطر يعبرون عن وجهة نظرهم الصادقة عن العالم، فيتكشف موقفهم، لأن موقفهم من العالم إنما هو فلسفتهم، وفلسفتهم هذه هي التي شكلت شخصياتهم وجعلت كلًا منهم يختلف عن الأخر، وبمعرفتنا لفلسفتهم نحصل على الأسباب الحقيقية التي جعلت أحدى الشخصيات غيورة تدفع بزوجها إلى

السجن، والأخرى أرهابية تضع القنابل، والثالثة شخصية لص جبان يعيش على السرقة، وبالضرورة يلقي هذا ضوءاً على طبيعة المجتمع الذي تعيش فيه هذه الشخصيات، كما يلقي بالضرورة ضوءاً على ضحايا المجتمع وهم شخصيات المسرحية أنفسهم.

وتدور احداث المسرحية في مصعد لنقل البضائع في أحد المتاجر ذات الطوابق، تدخل فتاة أرهابية وتضبط مشعل القنبلة على منتصف الليل «وقد خطط لذلك ضد المتجر الذي نحن فيه وليس ضد البشر»، ثم تضع القنبلة داخل صندوق كرتون فارغ وتقرر أن تغادر المكان، إلا أنها تلحظ مجيء الأشخاص الى المكان فتختبيء داخل صندوق الكرتون الفارغ مع القنبلة التي وضعتها لتوها.

يدخل أحد الأشخاص مسرعاً، يتلفت حوله ونكتشف انه لص، يفتح چاكتته ويخرج منها مسروقاته وهي بلوفر، زجاجة ويسكي، علبة شيكولاته، كتاب لكافكا، ملابس داخلية. . الخ، وعندما يسمع وقع خطوات يلملم مسروقاته ويضعها في كيس داخل علبة كرتون أخرى فارغة، تدخل عاملة النظافة الى المصعد وهي تحمل معها أدوات التنظيف، وحينما يشرع اللص من الخروج تمنعه «أبق هنا، سأنزل أيضاً الى الدور الأرضي» ثم تغلق باب الصعد، ولكنه يتوقف عاطلاً بين الطابق الأول والثاني، كما تخبر العاملة اللص بأنه لايوجد أحد في هذا الوقت وعليهما أن ينتظرا داخل المصعد من الآن، أي من الساعة الثانية والنصف عصر يوم السبت حتى ميعاد قدوم الخفير، وان لم يكن فسوف ينتظرا داخل المصعد حتى صباح الأثنين وهو بداية الأسبوع.

وكما لخصت الفتاة نظرتها الفلسفية عن العالم في «الزبالة البشرية»، يلخص اللص موقفه الفلسفي في أنه من حلمه يود دائماً الصعود الى أعلى، بينما هو الآن يقف بين الدور الأول والثاني مرتعشاً من الخوف، كما تتكشف شخصية العاملة في ان غيرتها هي مرضها، فجعلتها تدفع بزوجها الى السجن منذ عام مضى، فلقد كان الزوج على علاقة بأخرى، وهي لم ترها على الأطلاق، ولقد وعدها الزوج بأنه سينهي كل شيء بعد أسابيع، ولكن بعد ان يتمكن النوم منه، وبالفعل قد تمكن النوم منه وفارق عينيها، فلقد اكتشفت انها غيورة، ومرضت ودفعتها غيرتها الى ان تدفع بزوجها إلى السجن، ذلك الذي كان يقوم متعمداً بعمل حوادث بسيارته ويدعي ان الآخرين هم السبب، ثم يدفع له التأمين خسائر العربة، التي لم يصلحها ابدا، وكان يكرر ذلك في الشهر الواحد عدة مرات، تخرج الفتاة أثناء حوارهما، ويفاجأ اللص كما تفاجأ العاملة، ثم تخبرهما بالقنبله ويفاجأ الآخران ويتهمانها أرهابيه، ولكنها ترد على ذلك بأنها لم تعد تنتمي الى جماعات أرهابية، لأنهم يقتلون البشر، بينما تريد هي إزالة زبالة البشر، فقنابلها ليست موجهة ضد البشر ولكنها «يجب ان تصبح طريقة لازالة القمامة». ثم ينهي المؤلف مسرحيته بجعلهما، يرقبان طوال الوقت صرصاراً يسير على جدران وأرضية المصعد وفي النهاية، وحينما يتجه الصرصار الى القنبلة تصرخ الفتاة، وبصرختها تنتهي مسرحية



مشهد من مسرحية صدى القنابل

«صدى القنابل» لفيدمان.

ان الصراع بوجه عام يتحدد في نصف المسرحية الأول حول فكرة الخروج من المصعد، وفي النصف الثاني حول فكرة تفادي القنبلة. ويفجر هذا الصراع العام ردود أفعال شخصية فتتعرى الشخصيات وتكشف عن ماضيها وعن موقفها الفلسفي من العالم.

كما تقف شخصيتا العاملة واللص على وجهي نقيض، فهما يسيران في خطين دراميين عكسيين، فتبدو العاملة في بداية المسرحية لا مبالية، بينما يبدو اللص متوتراً يبحث عن طريقة للخروج من المصعد وهو يقول لها «أتمنى ان تكون لي أعصابك» ثم يصرخ في وجهها قائلاً لاطعام ولا شراب. ولكنها ترد عليه بهدوء «ان هذا مفيد للقوام، في مكان آخر ستدفع نقوداً لذلك»، ويكاد يؤدي به الموقف إلى حالة من الجنون» هل يثيرك هذا، لو أنني، على سبيل المثال، فجأة أصابتني لوثة من الأضطراب» ولكنها ترد عليه بصوت خافت «حينئذ لاتضايق نفسك، لايوجد سبب لكي تضايق نفسك» ويكاد يجنّ من طريقتها من مواجهة الموقف فيصرخ فيها: أية انسانه انت؟ فهي تجلس على كرسيها هادئة، تدخن سيجارة وتتحدث بصوتٍ لايكاد يسمع ويفجر ذلك من داخله الرغبة في البكاء.

وهما أي العاملة واللص يسيران في خطين دراميين عكسيين، ففي الوقت الذي يبدأ فيه تماسكه من الداخل، تبدأ هي في الأنهيار، ثم يسحبها المؤلف من حدث المسرحية في محاولة للتدليل على ضعفها وعدم قدرتها على الصراع مع الآخرين، حيث تصبح سجينة أفكارها بالنوم، والتي لاتعبر عنها فيما بعد: وهذا ما يعيب الشخصية، كما يحتل اللص موقعها الدرامي بعد أن يثبت قدرته على الأستمرار في الحدث، وقدرته على تجاوز خوفه، وتتقهقر العاملة بذلك لموقع اللص الدرامي حينما كان في بداية المسرحية بعد أن تثبت قدرتها على عدم الأستمرار في الحدث وبعد ان يتملكها الخوف والضعف من إثر افكارها.

وإن كان اللص والعاملة ينتميان الى هذه الفئة التي تتعامل مع الأشياء بدرجة معرفتها الثانية وهو حسها وليس بدرجة معرفتها الأولى وهي المعرفة العقلية، فاللص يعجز ان يعطي تفسيراً عقلياً لكلمة «غبي» ولكنه يحاول ان يشرح معاني الكلمة للفتاة عن طريق تصيد الأمثلة بالصدفة، وان انتصر بذلك

عليها في نهاية الحوار حتى زعزع إيمانها بنظريتها، وهي التي دخلت المسرح بنظرية جاهزة في رأسها، بينما جاء هو الى خشبة المسرح برأس خاوية وبيدين محملتين بكيس من المسروقات، حتى جعله تفوقه عليها في المناقشة يصرخ بها: «لم أكن أعرف من قبل أني مثقف بهذه الدرجة»، وان كان المؤلف يراكم هذا ويلقيه على أنصاف رؤوس المثقفين المغرمين بسجن أنفسهم داخل مصطلحات منفصلة عن الواقع، وهم في النهاية أضعف من أن يصمدوا في حوار بسيط يتولد عن الواقع ببساطة شديدة دون تغييره في مصطلحات جوفاء.

تعاني شخصيات المسرحية من سجن عام، وهو قفص المصعد، كما تعاني من سجن خاص يتحدد من خلال تركيبتهم الشخصية، فالعاملة حبيسة افكارها ومشاعرها عن الغيرة، والفتاة حبيسة المصطلحات والنظريات، واللص حبيس جيبته وتمسكه بالحياة.

كما أن كلاً منهم هو ضحية لفلسفته عن العالم وضحية المجتمع التي تولدت منه هذه الفلسفة كرد فعل يرتبط بطبيعة الشخصية في علاقاتها بالواقع فاللص ضحية مجتمع دفعه للسرقة، وضحية جبنه، والفتاة ضحية افكارها المنفصلة عن الواقع وان كانت تعتقد انها يمكن ان تصلح الواقع بأزالة الزبالة عن طريق القنابل، كما أن العاملة ضحية احاسيس الغيرة وضحية مجتمعها الضيق من زوج خائن وإمرأة خائنة.

وإذا كانت الفتاة منفصلة عن الواقع إلا أن حركتها ترتد الى الواقع ومن محاولتها للالتصاق به وتغييره تصبح هي ضحيته.

وإذا كانت العاملة غير قادرة على الإنفصال عن الواقع المحيط بها، فهي في محاولتها للانفصال عنه تصبح هي ضحيته أيضاً.

إن البنية الدرامية في المسرحية تدور حول خطة مفتعلة من جانب المؤلف، فالفتاة تملي ملحوظتها ونظريتها - من اللحظة الأولى لدخولها على خشبة المسرح - إلى جهاز تسجيل دون أن يكون واضحاً لماذا؟ ولمن؟. فاذا كانت لديها نظرية متكاملة عن الحياة وإزالة الزبالة فقد كان يجب أن نكتشف ذلك من خلال نمو فعل درامي أمامنا وليس من خلال خطبة تمليها علينا الفتاة.

كما أن محاولة خروج اللص من المصعد ومنع العاملة له دون ان تعرفه، إنما هو فعل ليس له ما يبرره درامياً سوى ان المؤلف اراد أصطياد شخصياته في مصعد قُدر له ان يتعطل.

ان دخول عاملة التنظيف المصعد شيء طبيعي، ولكن دخول اللص المصعد لكي يلقي نظرة على مسروقاته، لمسألة غير طبيعية، وإذا كانت فلسفة الفتاة هي محاولة لازالة الزبالة «زبالة الحضارة» المتمثلة في تفجيرها للمتجر «السوبر ماركت»، ثم تحويله الى زبالة، فإنها لاتسلك سلوكاً يؤكد وجهة النظر هذه، فكان الأجدى ان تضع القنبلة بين المنتجات الحضارية الأكثر تقدماً أي في مصانع التكنولوجيا لابين احتياجات الانسان الضرورية من طعام وغيره.

ولذا فوجود الشخصيات الثلاثة في المصعد لهو محاولة مفتعلة من قبل المؤلف لاصطياد شخصياته في هذا المكان بالتحديد وهذا ما ليس له تبرير درامي خاصة اذا ما عرفنا طبيعة الشخصيات وأحداث كل منها.

وربما كان يمكن ان يكون أقرب الى قوانين الدراما - ولا أعني هنا بالقوانين الكلاسيكية، ولكن بقوانين الدراما التي يفرضها طبيعة النص نفسه لا القوانين الخارجة عنه، أن تُحبس عاملة النظافة وحدها داخل المصعد فيذكّرها ذلك بسجن زوجها، وتنتهي المسرحية بتعري تلك الشخصية وبالكشف عن طبيعة الواقع الخارجي من خلالها.

إن الحديث عن (الغيرة والقتل والسجن) مكرر ومعاد، فقد كرر مراراً بين العاملة واللص، ثم بين العاملة والفتاة، ولم يكن تكراره تأكيداً على الفكرة ولكنه كان تكراراً زائداً ومملاً حيث يستغرق اكثر من نصف المسرحية.

كما أن ردود أفعال الشخصيات على أثر معرفتهم بوجود القنبلة التي ستنفجر بعد ساعات، كانت ردود أفعال ضعيفة لاتوازي طبيعة اللحظة الدرامية ولا تعادلها، ويعتبر هذا فشلاً درامياً.

وفي الربع الأخير من المسرحية جعل المؤلف العاملة تنام طوال الوقت، وهو ضعف درامي وعدم قدرة من الكاتب على الأستمرار في أستكمال بناء الشخصية درامياً، فلجأ الى الحل السهل وجعل الشخصية تنام حتى يتخلص من متاعب بنائها وتطورها الدراميين.

وفي نهاية المسرحية عجز المؤلف عن أن يستمر في بناء وتطوير الحدث الدرامي فاستبدل الحيلة اليونانية القديمة «الاءله من الآلة أو الآلة الألهية» فانتهت المسرحية بأطفاء اضواء المسرح.

صعوبات في النص والتنفيذ:

ان اخراج مسرحية «صدى القنابل» على المسرح تقابله صعوبتان أساسيتان: اولاهما:

صعوبة النص المفكك درامياً.

ثانيتهما:

صعوبة تنفيذ النص على المسرح.

بالنسبة للصعوبة الأولى يحتاج النص الى عملية دراما تورجية لمعالجة الأخطاء الدرامية في النص وضعف بنيته.

وبالنسبة للصعوبة الثانية وهي تنفيذ النص على مساحة محدودة، والمفترض انها مساحة المصعد التي تتحدد بحوالي مترين عرضاً وثلاثة طولاً، والمطلوب ان يتواجد من هذه المساحة المحدودة ثلاثة ممثلين، ادوات تنظيف، صناديق كرتون وكراس وغيره، ولايمكن ان تتحمل هذه المساحة أحجام الأجساد البشرية المتحركة واحجام كتل الأشياء الثابتة دون أن تخل بمنظور الرؤية وبعلاقة الكتلة بالفراغ ولذا على المخرج لكي يتجاوز هذه العقبة الثانية من التنفيذ ان يلجأ الى: -

1 - ان يتعامل الإخراج مع الأجسام المتحركة فقط وهي الأجسام البشرية على مساحة التمثيل المحدودة، والغاء كل ما يتعلق بالكتل الثابتة مثل الكراتين والكراسي وادوات التنظيف. . الخ، واستبدالها بما يسمى بالتعامل الإيحائي أو الإيمائي، وذلك حتى تبدو علاقة الكتلة المتحركة - وهي الأجسام البشرية - بالفراغية المسرحية - وهي مساحة التمثيل المحدودة - واضحاً ويمكن من خلاله إعطاء مدلول الحركة الدرامية ووضعها في إطار جمالي يخاطب رغبة المتفرج ووجدانه.

2 - في مساحة لاتسمح بحرية كاملة، حينئذ يجب الاعتماد على قدرات ادائية عالية لتعويض محدودية المساحة وفراغ الخشبة المسرحية من أي معادلات مادية كالديكور والأكسسوار. . الخ ومراعاة ضبط الإيقاع من الأداء والحركة.

منهج المخرج في التنفيذ:

والآن علينا ان نحاول التعرض لمنهج المخرج في التعامل مع النص وكيفية تنفيذه على المسرح، وإلى أي مدى استطاع المخرج ان يتجاوز نقاط الضعف

الدرامية من خلال رؤاه الأخراجية؟!

ان مكـان التمثيـل في العـرض محـدد بسجـادة أرضيـة طولهـا ثلاثـة أمتـار وعـرضهـا متـران ، والمفتـرض ان هذه هي مساحة المصعد والتي لايخرج عن نطاقها التمثيل.

في الخلفيـة عُلّقت لوحـة مكتـوب عليهـا : «للأحمـال فقـط . . ممنـوع للأشخـاص» على جانب يمين المتفـرج توجد مجموعة صناديق كرتونية وعلى يساره أربعة كراس ، وسوف يضاف إلى ذلك فيما بعد ، ادوات التنظيف ، وبذا تبتلع هذه الأشياء الصمّاء ما يعادل ثلث المساحة المحددة للتمثيل ، مما يمكن ان يؤثـر على حركـة الممثلين وعلى خطـواتهم ، وعلى المنظـور العـام ولكن المخرج بحسه المسرحي استطاع ان يعوض ذلك بخطوات محسوبة وحركات إيمائية معبرة ، كما أعتمد على ضبط مازورة الايقاع ، وعلى قدرات الممثلين الأدائية.

فنحن في مواجهـة ما يسمى بالايقـاع العـام ، وهو ما يقوله عن حالة الموقف ككـل ، ومـا يسمى بالايقـاع الخـاص ، وهـو ما يتولد عن طبيعة كل شخصية ، ففيما يعرف بالايقاع العام ، نجد ان الايقاع كان بطيئاً في بداية المسرحية حتى توقف المصعـد وبعـدهـا أخـذ في التصـاعـد حتى اكتشـاف اللص والعـاملة الشخصية الثالثة وهي الفتاة ، وتصاعد الايقاع كان معادلاً لتصاعد دقات قلوب الشخصيات على أثر المفاجآت والصدمات المستواليه.

ويمثـل أعـلان الفتـاة عن وجود قنبلة المفـاجأة الـدرامية ، وتغير سرعة الايقاع الشديدة عن الحالة الدرامية للشخصيات.

كما ان لكل شخصية ايقاعاً خاصاً في مواجهة هذا الايقاع العام ، ففي البداية نجد ان ايقاع اللص يأخذ بالتصاعد السريع في مواجهة ايقاع العاملة البطيء ، ويعبـر اللص عن ذلـك بقوله : «أتمنى ان تكون لي أعصابك» ، وبتبادلهما الأدوار الـدراميـة يتبادلان الايقاع ايضاً ، فيصبح ايقاع اللص بطيئاً في الوقت الذي يبدأ فيه ايقاع العاملة في التصاعد.

أحمد سخسوخ

ليليان هيلمان : الكاتبة المسرحية

في شهـر يونيـه (حـزيـران) المـاضي فقـد المسـرح الامريكي أحدى ابرز الكتـاب المسـرحيين وبـذلـك يكون المسرح الامريكي قد فقد خلال العامين المـاضيين اثنين من ابـرز أعـلامـه . الأول تنيسي ويليامز الذي انتحر في ظروف غامضة في فبراير من عام 1983 . والثاني «ليليان هيلمان».

وكـل من ليليـان هيلمـان وويليـامز يعتبر ان من نفس الجيل الذي أفرز أرثر ميللر ويوجين أونيل وألبي فيما بعد . وتبرز أهمية هذا الجيل من كتّاب المسرح أنـه لم يظهـر الآن جيـل جديـد يقوم بنفس العطاء والتميز ومن المعروف ان الاضـواء قد سلطت على ليليان هيلمان في السنوات الأخيرة لعدة اسباب منها مذكـراتهـا التي نشرتها في اربعة اجزاء والتي استوحت السينما من أحدها قصة فيلم بعنـوان «جـوليـا» اخرجـه فريد زينمان عام 1977 وقامت فيه جين فوندا بدور ليليان . ثم التفتت الأنظار من جديد الى الكاتبة في العام الماضي بعد أن قدمت مسارح برودواي مسرحيتها «الثعالب الصغيرة».

ولليليان هيلمان ليست غريبـة على القـارىء العـربي فقد سبق أن ترجمت مسرحيتها «الثعالب الصغيرة» في سلسلة الألف كتاب عام 1956 وتبرز أهميتها ايضا في أنها احدى كاتبات الجنوب الامريكي الذي افرز كلاً من ويليام فوكنر وجيمس بولدوين وتينس ويليامز ولذا جاء أدبها معبقاً بروائح هذه المنطقة التي ترعرعت فيها . فقد اهتمت بابراز العلاقات الانسانية الحساسة . والنتائج التي تسفر عن العواطف الجامحة وهي تعيد صياغة الواقع الذي حولها بمنظورها الخاص.

ولدت في نيوأورليانز في 20 يونير 1905 . تنحدر امها من عائلة برجوازية في الجنوب . تزوجت من ماكس هيلمان أحد المهاجرين الألمان . وقد ورثت عن امها الجدّية والصرامة وعن أبيها البهجة واللامبالاة قضت سنوات طفولتها بين نيويورك ونيواورليانز ، وتقول عن هذه الفترة في الجزء الاول من مذكراتها لم اكن قط تلميـذة نجيبـة . ولأجـل هذا السبب وحـده كنت أفضـل البقـاء في المنزل واعزف عن الذهاب الى المدرسة اما عن مرحلة الصبا فتقول «في سن السابعة عشر كنت ثائرة على كل شي. . . تقريبا».

وقد تزوجت ليليان وهي في العشرين من عمرها من الكاتب المسرحي أرثر كوبيـر الـذي كتب العـديد من سيناريوهات افلام العشرينات . ووجدت نفسها تتنقـل مع زوجهـا بين ستـوديـوهـات هوليـوود وشركاتها . وتقول ان العمل قد اصابها بالملل مما جعلها تطلب الطلاق مقسمة الا تعود الى مدينة السينما الا عند الضرورة القصوى.

الا أنهـا اشتـركت مع أرنست هيمنجـوي في اعـداد سينـاريـو لفيلم حول الحـرب الأسبـانية في عام 1931 . لكن المرض حال دون اتمام هذا السيناريو وقـد دعـاهـا الاتحاد السوفيتي لزيارته مرتين . الأولى عام 1936 . والثانية بعد ذلك بثمانية اعوام حيث اقامت هناك خمسة اشهر تعرفت خلالها على المخرج السينمـائي المعـروف سيـرجي ايـزنشتين . كمـا عادت مرة ثالثة لزيـارتـه عام 1967 . وهو نفس العام الذي ماتت فيه صديقة عمرها دورثي باركر التي تقول عنهـا : «كـانت ذكيـة . مثقفـة صاحبـة رأي . وكانت تود أن تكتب على مقبرتها مثلما نكتب على سيارات النقل : اذا قرأت هذا فأنت قريب جدا «كانت امرأة مرحة هشة . ومحاطة بالمجدين . لم يحط بدورثي سوى الاغنياء الذين يلعبون التنس . لكنها لم تلعبه قط . وكانت ترفض الاستحمام في حمامات السباحة».

ولعـل موقف ليليـان من الاتحـاد السـوفيتي هو الـذي جعلهـا توضع ضمن أسمـاء القـوائم المكـارثيـة تحت ادعـاء الشيـوعية ، خاصة أن زوجها الكاتب الـروائي المعـروف واشيـل هاميت كان على رأس هذه القـائمة . وقد تزوجت ليليـان من واشيـل في عام 1931 (تـوفي عام 1963) وهـو صاحب الـروايات البـوليسيـة المعـروفـة مثـل «الصقـر المـالطي» . واليه يرجع الفضل في شهرة ليليـان . تقـول أنهمـا التقيـا أول مرة في هوليـوود . كان يكبرها بعشر سنوات . وتقول أنه انقطع عن الشراب لمدة ثمانية عشر عاما بعد لقائهما الأول . وسوف نعود الى علاقتها به في مكان آخر.

بدأت ليليـان حيـاتهـا الأدبيـة بمسرحيـة «ساعـات الاطفـال» عام 1934 . ثم تتـابعت أعمـالهـا مثـل «الثعالب الصغيرة» ثم قدمت فيما بعد الجزء الثاني من هذه المسـرحية بعنـوان «جـزء آخـر من الغـابـة» وهي من أهم أعمـالهـا على الاطلاق . ثم مسرحية عن المقاومة السرية في المانيا بعنوان «راقبوا نهر الرميه» عام 1941 . وآخـر مسـرحيـاتها بعنوان «حديقة الخريف» 1951 . كما قدمت للسينمـا مجمـوعـة من السينـاريـوهـات السينمـائية اشهرها «الزاوية المعتمة» 1935 و«نهـايـة قاتلة» 1937 . وقـد أصبحت عضواً في الاكاديمية الامريكية

عام 1963 .

وسـوف نؤكـد في هذا المقال على مذكرات ليليان التي تعتبر أبرز ما قدمت لكن لايفوتنا أن نؤكد على السمات العامة لأدبها المسرحي . فهي كاتبة عرفت بالحنكـة في البنـاء الـدرامي في اول حيـاتها . ثم تركت هذه الحنكة كي تكسر القـواعـد المسـرحيـة المتعـارف عليهـا ، وقد وجدت أن عليها أن تحطم ذلك التمثـال البـالي من الحبكـة الـدرامية كي تنطلق في تيار الحياة المتجدد . ولذا انتهت الحدوته التقليدية في مسرحياتها . وتهتم ليليان الى حد كبير باهتمامات الانسان في تيار حياته اليومية العادية . وقد دار حوار كبير بين النقاد وبينها حول التـزامهـا بقـواعد الميلودراما المسرحية . وقالت الكاتبة انه لايوجد ما يشبه أية مخططـة تخطيطـا شديـد الدقة ومحكمة البناء ومتينة النسيج . بل على النقيض من ذلك تماما فهذه كلها شروط لأي شكل فني متكامل .

من أبـرز ما قدمت ليليـان سيـرتهـا الـذاتيـة التي نشرتها في اربعة اجزاء لم تترجم حتى الان خارج الـولايـات المتحـدة . وهمـا : «امـرأة لا نهـايـة لهـا» 1969 . و «بنتمنتو» 1973 و «زمن وغد» 1976 . وأخيرا «ربما» 1980 .

في الجـزء الاول من هذه المـذكـرات «امرأة لا نهاية لها» تروى عن سنوات طفـولتهـا في نيـواورليانز ثم سنوات المراهقة . عن نزوحها من الجنوب الى نيـويـورك ثم اكتشـافهـا لروسيا تحت سيطـرة ديكتـاتـوريـة ستالين والحرب الاسبانية التي انتهت بقتل آمال الحرية . وتقول ان حرية الأشخاص تتمثل في حرية بلادهم وسياساتهم .

وفي هذه المـذكـرات تحـدثـت الكـاتبة عن ثلاث صديقات تعرفت بهن في سن الصبا وهن جوليا ودورثي باركر ثم سارة مورفي .

تقـول : «لقـد تقـدمت بي السنون الآن وأود أن اتذكر كيف كنت أبدو . واذا اخترنـا النصف الثـاني من الثـلاثينات فلأنها الفترة المليئة بالخصوبة في حياة الكاتبة . بدأت الأمور بأن كانت عاجزة عن الكتابة . تمر بمرحلة المخاض التي يمـر بهـا الكـاتب لكنها تفشل . يقول لها زوجها أن عليها أن تمزق المسرحية التي تكتبهـا . ليست لانهـا سيئـة . ولكن لانهـا لاتليق بهـا . وتمتثـل الزوجة . وتجلس أمـام آلتهـا الكاتبة تكتب من جديد لتأتي هذه المرة بمسرحية يقول لها زوجهـا عنـد قراءتهـا انهـا احسن مسـرحيـة كتبت في الفترة الاخيرة . وبالفعل يقابلها الجمهور بتصفيق يدوم لدقائق متواصلة . وتتصل براشيل لتخبره بدوى نجاح مسرحيتها»

وتؤمن ليليان بالصداقة الخالصة ـ كما أشرنا ـ بين المرأة والمرأة . وهي ترى أن هذا النـوع من العـلاقـات ذو دفء معين فلا يفهم المـرأة سوى المـرأة . فالصـديقتـان جوليـا وليليـان قد ارتبطتا بحيـويـة الشبـاب تفكر كل منها بعقل الاخـرى . لكن جوليـا في حاجة الى رجـاحة عقل ليليان . انها اكثر منها قدرة على مواجهة المشاكل لقد تحولت الى امرأة ثائرة تناهض الفاشية والنازية ابان مجدهـا وقـوتهـا تدافـع عن مبـادئها هؤلاء الطغاة حتى يتم اغتيالها في احدى المظاهرات التي يقودها بعض شباب النمسا ضد هذه النظم .

وحين صادقت الكـاتبـة جوليـا تبـدو هذه الاخيرة ناعمة رقيقة . تكاد تمتلك أجمـل وجـه عرفتـه ليليـان في حيـاتها لكن هذا الوجه تحول بمرور الزمن الى ذبول وكهلت عليه المآسي . فقد براءته وبريقه واصبح حطاما رغم انه لم يفقد قدرته على الابتسام ابدا .

وايمانـاً بهذه الصداقة فان ليليان تهتم بالبحث عن ابنة صديقتها كي تقوم برعايتها .

اما علاقتها بدورثي فتقول : «ان علاقتي بدورثي كانت هي الصداقة اما سارة فتتكلم عنهـا في الجـزء الـرابـع من المذكرات «ربما» : لماذا اكتب عن سارة؟ ذلك لأنني كنت بالغة الاعجاب بها . لم تكن شيئا مهما في حياتي ولن تكون . لا أعـرف الكثيـر من الحقـائق حولهـا ولا أدري ماذا اكتب عنهـا . انهـا اول مرة تموت . تذهب دون أنت تترك مذكرات لناس يجب ان يحاولوا أن يقولوا الحقيقة كما هي . في الكتب ـ المذكرات ـ كتبت وحاولت أن اقول الحقيقة . واجتهدت ولكن لم اكن اعرف ما هي حدود الحقيقة التي حدثت . ولم أجدها ابدا . . »!!

اما عن راشيل هاميت فقد خصصت كتابها « زمن وغد» من أجله . . تعترف انهمـا كانـا يفتـرقـان في بعض الاحيـان فتـرة طويلة بسبب مشاغل كل منهما . وخاصة تلك الفترة التي قضاها راشيل في السجن نتيجة للارهاب المكارثي في الخمسينات . تقول انه رجل هادىء . علمها الكثير واعطاها ذاته ووجوده . لقد اصبحت في فتـرة من حيـاتها ظلا جميلا له . تسافر خلفه الى الاتحاد السوفيتي لتمكث معه خلال الزيارة الطويلة التي يقوم بها . وهو الرجل العظيم وراء امرأة عظيمـة . يصنعهـا ويـرعاها . ويدفعها للنجاح . فهو يعرف زوجته خير معرفة . يقف بجانبها . ومع انه كان يكبرها ببضع سنوات الا انها لم تشعر بهذا الفارق ابـدا . يقف بجـانبهـا وهي تبحث عن ابنة جوليا . وعندما يشعر انه لا امل هناك يحاول ان ينبه زوجته الى ذلك قائلا :

ـ ستعرفين ماذا حدث عندما سأعيش بعدل .

الجـديـر بـالـذكـر أنه كلا من جوليا ودورثي باركر وسارة مورفي كن اصدقاء سنوات الصبـا وكـانت لكـل منهن سمـاتهـا الخاصة . الاولى فاضلة . والثانية حسنـاء . والثـالثـة غامضـة . والغريب ان السينما الأمريكية لم تستهوها أي من هذه العـلاقـات الانسانية الرائعة سوى علاقتها بجوليا ليس الا لأن جوليا كانت يهـوديـة . . ولـذا فعندما قدم زينمان اليهودي هذه الرواية في السينما لم يؤكد على شخصيـة جوليـا التي اعطاها كل صفات البطولة . بل وبأبناء عشيرتها مثل يوهان الرجل الغامض الذي يصوره الفيلم كملاك رحمة .

وهكذا نرى ان اليهود في الادب الامريكي ـ او السينما ـ لا يؤكدون الا على الجـوانب التي تتفق مع تمجيـد ابنـاء عشيرتهم حتى ولو لم يكن الكاتب يقصد ذلـك . . وهكـذا وقعت ليليـان هيلمان في الفخ دون ان تدري . ولكنها على كل لم تستطـع سوى ان تبارك كل هذا النجاح الذي لحق بها . .

■ محمود قاسم

■ ماركريت ديورا : بين الذاكرة والرغبة

مازالت الكـاتبـة الروائية وكاتبة المسرح ، صانعة الاقلام الفرنسية في طليعة الكتاب الفرنسيين منذ ان نالت شهرة واسعة على سيناريو فيلم «هيروشيما جبيبتي» .

كانت ماركريت ديورا قد لفتت انظار واهتمام المثقفين والمفكرين الفرنسيين بجدة اسلوبها وتجددها الدائم ووفرة انتاجها فقد اعتبرها صموئيل بيكت «أعظم كاتب فرنسي حي»

ومثل هذا ايضاً كان رأي الفيلسوف موريس بلا تشوئ وغايستان بيكون . لم

تحظ ديورا بشهرة عريضة الا بعد اصدار روايتها السابعة عشرة «العشيق» التي تناولها النقاد بالنقد الايجابي بعد صدورها بعشرة والتي سجلت رقماً كبيراً في المبيعات وتصدرت قائمة الكتب الاكثر رواجاً.

قال ناشر الرواية ديورا اشبه بظاهرة بيكاسو حيث يستوعبها الجمهور الاعتيادي في البداية لغرابة اسلوبها وعمقه. أما هي فقد قالت عن تجربتها «لن يكون الكاتب عظيماً مالم يتناول ذاته وتجربته الشخصية».

و (العشيق) تجسيد لقولها هذا اذا انها سيرة ذاتية لاول علاقة حب للكاتبة ايام كان عمرها خمس عشرة سنة والتي بقيت ظلالها مرتسمة على حياتها كلها. تدور احداث الرواية التي كتبت بالاسلوب السهل الممتنع في الثلاثينات (1930) في الهند الصينية المستعمرة الفرنسية انذاك.

وقد كتب على هذه العلاقة الفشل منذ بدايتها اذ ان العاشقين يتفاوتان في السن حيث كان عمر عشيقها (35) سنة، اضافة الى التفاوت الطبقي فالعشيق كان سليل عائلة غنية بينما كانت ديورا فقيرة ناهيك عن العرق فهو صيني وهي فرنسية. لقد كان لهذه الفوارق عملها في زعزعة العواطف بينهما فأبعد الاب ابنه وارسله الى باريس. يمكن اعتبار رواية (العشيق) مقطعاً غنائياً مكملاً لاعمالها السابقة، فنحن نرى في «هيروشيما جيبيي» وفلمين آخرين هما (موديراتوكنتابيل) المأخوذ عن رواية صدرت لها عام 1958 بالاسم نفسه. والفيلم الاخر «اغنية الهند» تركيزا ماهراً على نسيج العلاقات الانسانية حيث يتداخل فيها الحاضر والماضي، في هذه الرواية تحاكم «ديورا الآن» ديورا المراهقة» فالذاكرة والتحليل الروائي يتماشيان بدقة ضمن اسلوب روائي متميز اشبه بوصف عالم لتجربة مختبرية فاشلة وليس من اعجوز تروي حكاية من كتاب قديم. وتعتقد ديورا انطباعها عن علاقة الحب ايام المراهقة والتي مازالت ماثلة في ذهنها وتصورها هي ايضاً كذلك بالنسبة لعشيقها الصيني. فبعد مرور عشرات السنين على هذه العلاقة ظل العاشق يتصل بها هاتفياً مؤكداً انه سيبقى على حبه لها حتى الموت.

بعد السنين التي مرت على علاقة الحب تلك تخللت حياة ديورا احباطات شخصية وسياسية، حيث فشلت في زواجها من الكاتب الفرنسي غير المعروف (روبرت انتلم) بعد ان انجبت منه ولداً. رغم شهرة ديورا الواسعة ظلت فترة طويلة من حياتها يساورها عدم الرضى عن النفس مما حدا بها الادمان على الكحول لفترة طويلة، وحاولت ان تتغلب على ذلك وما ان تم ذلك عام 1964 حتى عادت اليه بعد عشر سنوات فكاد يؤدي بها الى الموت سنتين بسبب تشمع الكبد. ادخلت المستشفى بسبب ذلك بيد ان المرض استفحل، وتعرضت الى الاصابة بالهلوسة والبكاء المستمر لثلاثة اسابيع. قالت ديورا ا بعد مغادرتها المستشفى.

«لولم أشف من مرضي لقتلت نفسي، اذ شعرت بعدم قدرتي على مواصلة الكتابة..» ولكن حبها للكتابة وثقتها باهمية ماتكتب أعاد لها صحتها فاقلعت



ماركريت ديورا

عن الادمان وعاودت الكتابة، فكتبت رواية «العشيق» بفترة لاتتجاوز الاربعة اشهر. وهي الان تعيش حياة هادئة بين كوخها المنعزل المطل على البحر في الشمال الغربي من فرنسا، وشقتها الصغيرة في الجانب الايسر من نهر السين والتي اجرتها منذ منذ أربعين سنة.. وتقول ديورا انها سعيدة بانتصارها على الادمان وبالحماس الذي استقبلت به روايتها «العشيق» التي زاد من شهرتها ومن معجبيها

واكدت ان «العشيق» هي ايسر عمل كتبته في حياتها وان لديها المزيد مما تقوله لانها لم تنجز ماتريده بعد.

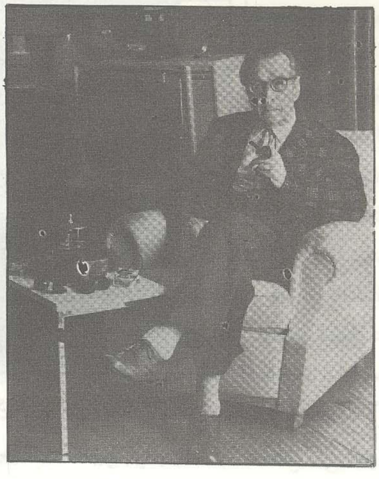
ترجمة: رنين خالد

كتاب جديد

ذكريات عزيزة

هناك بضع حقائق في حياة ارثر جورج سيمنون البالغ من العمر (81) عاما لاسبيل الى الاختلاف حولها. فقد كتب اكثر من اربعمائة كتاب منها مايزيد عن مئتين وعشرين كتابا ظهرت باسمه الحقيقي بمافي ذلك روايات المفتش ميكرو الواسعة الانتشار.

لقد اخذت الاموال تنهال على هذا المواطن الذي ولد في بلجيكا حال وصوله باريس في العشرينات، كما وان عوائد الكتب التي الفها وحقوق انتاجها للتلفزيون والسينما زادت من ثروته اضعافا مضاعفة. بيدان حياته الخاصة لم تنل من النجاح مانالته مؤلفاته. فقد دام زواجه الاول عشرين عاما أثمر عن ابن واحد فقط. وعندما حملت منه سكرتيرته وكانت عشيقة له اخذ يفكر في المشاكل القانونية المترتبة على ذلك وطلب الطلاق، ثم تزوج بعد ذلك من مساعدته فانجبت له ولدين وابنة. وفي ايار من العام 1978 انتحرت الابنة الوحيدة وهي في الخامسة والعشرين من العمر في شقتها بمدينة باريس. أحس سيمنون وهو في غمرة الحزن من جراء الحادث بضرورة القيام في رحلة لفهم الدوافع التي ادت بابنته ماري - جو الى الانتحار. فقام بوضع كتاب بدأه بعبارة (ليس هذا الكتاب لي، بل لكم) مخاطبا بذلك اولاده ولاسيما ابنته الراحلة. بيدأن العبارة تفتقر الى الصدق. اذ بدأ الكتاب يأخذ حجم المجلد يوما بعد يوم واصبحت (ذكريات رقيقة) كتابا خاصا بسيمنون ومحاولة منه



جورج سيمنون

لاثبات انه لايملك مايقدمه للاعتذار، كما يؤكد بذلك لابنته جو. غيران الدليل لايدعم هذا التأكيد على الرغم من ان سيمنون لا يدرك اي شاهد هو امام الادعاء القائم عليه. فهو اذ يسأل اولاده (هل حدث وان تصرفت تصرفاً خاطئاً امامكم؟) نراه يجيب قائلاً (انني استطيع الاجابة بالنفي صراحة) ولكنه لا يستطيع ان يغفل تذكيرهم بالاماكن والاشخاص الذين صادفوهم في الحياة وهو أمر لم يكن ليحصل الابفضله.

ويواجه سيمنون في هذا الكتاب سمعته التي حظي بها كزير نساء، فقد زعم في مقابلات عديدة اجريت معه انه قهر عشرات الالاف من النساء. اما رسالته لابنائه فهي تتضح كمايلي: «لم ترد الى خاطري ابدا فكرة لعب دور بجماليون امام أية امرأة لانني اكن كل الاحترام للشخصية الانسانية.» ولكنه مع ذلك لم يرق له اسم زوجته الاولى مما جعله يعمد الى تغييره الى تيكي، كما اطلق على المرأة الشابة التي اصبحت خادمته ثم عشيقته اسم بول بدلا من هزييت.

لقد وافقت تيكي على اجراءات الطلاق شرط ان تبقى على بعد لايتجاوز ستة اميال عن سيمنون. ويذكر سيمنون ان نفقتها كانت (هائلة وتزيد عن المرتب الذي يتقاضاه مسؤول حكومي في الخمسينات واقل قليلا من مرتب سفير من سفراء الولايات المتحدة.)

كما ويصف سيمنون ام اولاده الثلاثة دنيس التي فضل ان يدعوها دي فقط بانها كانت مدمنة على تعاطي الكحول ومهمومة دائمة وانها كانت تتعرى امام الناس وتطلق على نفسها عاهرة. اما بول فانه يسأم منها أيضا ويتركها لمدبر بيت ابنه الاكبر وقد شكا من ذلك قائلاً انها (لاتستطيع ان تفهم مدى التضحية التي قمت بها جراء تركي لها الى ذلك الرجل)

ان سيمنون باعتباره ابا مفجوعا بانتحار أبنته يستحق كافة انواع الطمأنينة ولكنه عندما يسترسل في ذكر وقع النبأ عليه (اذ نشرت فرانس سوار يوم الجمعة وفي الصفحة الاولى مقالة تحمل عنوانا بالخط العريض وفي يوم السبت ظهرت مقالة اخرى مزينة بصورة ماري ـ جو التقطها جيان كارلو بوتي)، فانه يقدم لنا استعراضا آخر حول نفسه وشهرته.

عن مجلة التايم

ترجمة: محمد درويش

فن البعد الثاني في معرض «فوتوكينا»

تشتهر مدينة كولون الالمانية الواقعة على نهر الراين بدار الكاتدرائية وهي من المعالم الاثرية العالمية اذ بنيت قبل 800 سنة على الطراز الغوطي، بكونها مدينة سياحية وهي أيضاً عاصمة فن التصوير الفوتوغرافي في المانيا الاتحادية في الاقل من خلال المعرض المشهور «Photokina» الذي ينظم كل سنتين منذ عام 1950.

سيفتتح هناك اضخم معرض للصور الفوتوغرافية في العالم وهذه هي الدورة السادسة عشرة للمعرض. ان عدد العارضين من داخل المانيا وخارجها كبير جداً، ان المعرض مقسم الى قسمين: الاول يضم الاجهزة الفنية الميكانيكية مع اخر الابتكارات في صناعة الكاميرات وملحقاتها. كما يضم القسم الثاني الصور الفوتوغرافية وصور الافلام.

لقد قام لـ. فرتس كروبر على مدى عشرين عاماً بتنظيم المعرض وبناء على جهوده المتواصلة في العمل في هذا المعرض نال عام 1974 لقب شرف وترجع فكرة انشاء معرض «فوتوكينا» الى «برونو اول» الذي قدم اقتراحه انذاك بتخصيص معرض للصور الفوتوغرافية في المانيا عقب الحرب العالمية الثانية. ومن الجدير بالذكر ان للسيد فرتس كروبر خبرات طويلة بوصفه مختصاً بالشؤون الاعلانية والدعائية وكان عضواً في اتحادات مجاميع العمل الفوتوغرافية. واصبح عام 1949 رئيس اول لجنة عمل مسؤولة عن الاعمال التحضيرية لمعرض فوتوكينا وبعد مرور عام على مباشرة اللجنة اعمالها افتتح المعرض وعهدت المهمة الرئيسة في تنظيمه للسيد كروبر واستمر الى عام 1960 في عمله بوصفه منظماً ومنسقاً واخصائياً في شؤون الدعاية لجميع اقسام معرض فوتوكينا اذ بلغ مانظمه اكثر من 300 معرضاً دولياً للصور والوثائق. واضافة الى ذلك كان بحث المصورين الشباب للمشاركة في المعارض التي يشرف على تنظيمها

منذ السبعينات ينظم معرض «فوتوكينا» في صالات القاعات الفنية في كولون حيث يظهر فيه اخر التطورات الفنية التي تشهدها صناعة فن التصوير. وتقوم الجمعية الألمانية للتصوير الفوتوغرافي بمنح «الجائزة الثقافية» في نهاية كل معرض. ومن المقرر منح جائزة المعرض هذا العام تحت شعار (الصورة المطبوعة) للفنان الفرنسي جاك هنري لارتيبع، 90 سنة، عضو جمعية التصوير الفوتوغرافي الفرنسية.



احلى لوحات المعرض

ترجمة: اقبال ايوب

محطات عند «الوجه الآخر»

■ عامر رشيد السامرائي

(الوجه الآخر) مجموعة قصصية للاستاذ فؤاد التكرلي، صدرت طبعتها الأولى عام 1960 اما طبعتها الثانية التي صدرت عام 1982 فقد أضيفت اليها (8) قصص لم تكن في الطبعة الاولى.

إن القراءة النقدية لقصص (الوجه الاخر) تُفضي بنا الى محطات كثيرة ينبغي الوقوف عندها، منها ما يتعلق بالموضوع القصصي، ومنها ما يرتبط ببناء القصة، وقسم ثالث يتعلق بالشكل اي طريقة التعبير واسلوب التعبير. وان القراءة النقدية تجعلنا نتساءل عن سبب اختيار القاص مواضيع قصصه. وما الذي استهدفه من وراء ذلك الاختيار، وبعد هذا كيف استطاع القاص ان ينسج لنا حوادث القصة ويثير فينا حب المتابعة او اعمال الذهن في الافكار التي يقدمها، وفي الأخير ما الاسلوب الذي انتهجه القاص وما هي قدرته الفنية وامكانيته البلاغية في رسم الصور والتأثير في القارىء.

حين نقرأ قصص المجموعة ستجد ان المرأة فيها هي المحور الرئيس الذي تدور حوله الحوادث، او لنقل ان المرأة هي العنصر الذي يدير الحوادث ويوجهها. غير ان القاص ينظر الى ذلك العنصر نظرة خاصة، فيها غلو يخرج بعض الشيء عن الحدود لا يختلف عنده في ذلك الزوجة او العشيقة او الفتاة التي تسير في الشارع قاصدة المدرسة

فـ(محمد جعفر) انما يحب زوجته (حين يحس انها تقدم اليه كيانها كله ليمتلكه) - ص11- وحين يتحدث عن سليمة نجده يُثار لصوتها الذي كان (صافياً متوثباً بأنوثة تخاطب كل الرجال) - ص29 - ويتحدث عن زوجته ثانية (ان شفقته الشديدة عليها يخالطها) إشتهاء عنيف لجسدها ص36. وإذ يتحدث عن جارته أم سليم فهو انما التفت الى انها (كانت ترتدي ثوباً من الحرير الناعم يشد جسمها الممتلىء ويظهر حناياه) - ص43- وحين يتحدث عن فتاة يراها في الشارع يقول (وكان بلوزها الاخضر مندفعاً عند صدرها اندفاعين كبيرين انها بذرة امرأة، وهي لاتزال رائعة الغنى بقابليات الحياة. هل يمكنه ان يحتضنها ويقبلها ثم يرافقها الى غرفة شاحبة الضوء ليحاول معها تجربة الخلود) - ص54-

وحين فقدت زوجته بصرها بعد الولادة نظر اليها وتأملها (لازالت بشرة رقبتها وذراعيها بضة ناعمة لا تشوبها الغضون وشفتاها ممتلئين رطبتين. وكان نداء جسدها الفتي يبعث فيه نشوة غامضة) - ص60 - ويتحدث عن سليمة مرة ثانية قائلا (انه يشتهيها، يشتهي هذا الجسد الذي يذكره بالربيع وهذه الروح الشابة) ص115-

ومع ذلك نسمعه يقول: (وكان جسمها حاراً يبعث الحياة. وفي (غرباء) يترك بطل القصة رفيقته الباريسية لا لنقص في ثقافتها او ثلمة في تحضرها بل لأنه (اخذ يفتقد فيها الخجل الانثوي والصراحة غير المقصودة والماضي الابيض المضمون والفناء في شخصه) - ص156 وفي (سيمباثي) يكون همُّ جبار هو مراقصة ريم طول الليل وهو يمسك بيديها الحارتين دون أن ينافسه أحد - ص229-. وفي (القنديل المنطفىء) لا يرى ابو جبار في هيلة زوجة ابنه غير انثى يشتهيها.

وفي (امسية خريف) يتحدث بطل القصة عن زوجته حين أقاما حفلة في الموصل: (كانت زوجته في ثياب خضراء داكنة، انوثة طاغية محرقة، خدودها متوردة صقيلة، شفتاها حمراوان، لحمها بض حار ناعم، - ص252. ورغم ان هذه الزوجة قد اعترفت له بأن عواطفها تميل الى عبدالسلام فانه مع ذلك كان يشعر باشتهائها في الليالي التي أعقبت اعترافها - ص255 - وفي (الدملة) نجد القاص يقول: (وكان ذلك مع اشراقات جسدها الفتي الاولى ومع الرؤى المحرقة لخطوط أفخاذها وخصرها وانحناءات ردفيها وصدرها) - ص292 -

بل اننا نلمس في نظرة الأبناء الى أمهم في (الصمت واللصوص) وفي (همس مبهم) تلك المسحة التي أشرنا اليها.

ان هذا الجوع الجنسي يرتد الى مرحلة الشباب حيث يعاني الشاب من حرمان حاد يترك آثاره العميقة في النفس المرهفة خاصة، وما دمنا نتحدث عن المرأة في قصص (الوجه الاخر) فلابد ان نشير الى أن مرد الاعتراض هو تناول القاص شخصية شاذة اذ قد ينجح فنياً في تصويرها والتعبير عن خلجاتها، ولكن الاعتراض في ان يكون ذلك الخروج على المألوف هو الصفة الغالبة لقصص المجموعة كلها. ففي (الوجه الاخر) يقيم محمد جعفر وهو متزوج علاقة مع سليمة وهي فتاة تسكن معه في الدار نفسها وفي (الطريق الى المدينة) تكون أخت عبود البلهاء قد أجهضت. وهاتف متزوج من فاجرة. وفي (الغراب) نجد الزوج يعمل عمل الكلاب مع زوجة أخيه. وفي (القنديل المنطفىء) يقوم ابو جبار بفض بكارة هيلة زوجة أبنه. وفي (أمسية خريف) يحاول بطل القصة أن يقيم علاقةً مع ماجدة زوجة الدكتور، وفي (التنور) حديث عن (فرحة) باعتبارها زانية، في حين تتواثب إشارات بين حين وآخر الى ان القاتل مارس الزنا مع اخته لأمه. وفي (المجرى) يترك الزوج زوجته لانه يعشق الألمانية زوجة أخ زوجتة. وفي (الدملة) نجد (ابو حسين) يقيم علاقة مع ابنة زوجته ويقوم بزيارات ليلية الى غرفتها.

ومع ذلك فان الاعتراض على هذا الوجه هو لأسباب تتعلق بالبناء الفني للقصة فقط. ذلك ان القاص كرر نفسه. ولم يغير من جوهر ذلك إختلاف الاسماء واختلاف المشاهد والمناظر المصاحبة للحدث.

لا يستعمل القاص التشبيه في اسلوبه الا في حالات قليلة يقابل ذلك إسهاب في اسلوب التقرير والوصف. والتشبيهات التي جاء بها القاص خالية من أية لمحة فنية

وتفتقد الدقة في نقل الفكرة او الصورة. فمن التشبيهات الخالية من الفنية قوله:

(كانت السماء شفافة تلمع كالزجاج الازرق) - ص48

ويصف سيد هاشم بقوله:

(انه كالفراشة الحمقاء تدور حول النار التي تحرقها) ص63 وفي ص105

يقول (فرأى الطريق المقير يمتد كالسهم الاسود) ولا ندري ما وجه الشبه هنا، وأين هذا السهم الاسود؟؟

وفي ص144 يقول (وكان الجرح يشتعل في لحمه كالسيخ).

ولنتأمل هذا التشبيه في ص152: (كأنه فقاعة ذهبية فوق غابة قاتمة الخضرة). وقبل ان تذهب بك الظنون مذاهب شتى لمعرفة هذه الفقاعة الطائرة فوق الغابة وهل هي منطاد او طائر نقول ان القاص يتحدث عن طفل فرنسي، ولك الآن ان نتأمل روعة ودقة التشبيه وفي ص195 يصف حالة الفتى الخائف بقوله: (الا تراه في محنته كالمجرد الجائع) وشتان بين حالة خوف وحالة جوع.

ومن التشبيهات قوله: (... وبجليد الشمال أبيض، كالقطن) - ص247 -

ومن التشبيهات المحيرة قوله: (كانت بديعة حلوة مثل الربيع، ذكية كأنها الحياة كلها) - ص248 -

وما نريد ان نطيل في إيراد الشواهد على ما قلنا، غير أنه يجب ان نذكر ان مقدرة الأديب الفنية تتضح في مقدرته على تنويع اسلوبه. واستعمال التشبيه الناضج دليل لا يرقاه شك على سعة أفق الأديب وتمكنه من ادواته الادبية ان نفساً واحداً يسيطر على أجواء القصص كلها. انه الحزن العميق الضارب الجذور في اعماق بعيدة، وهوحزن لا يدفع النفس البشرية الى الانطلاق نحو الأجواء الصحية، بل هو ساحق لكل بذور الحياة. انه حزن مفضٍ الى الشعور بتفاهة الحياة وعدم جدوى الكثير من الأعمال التي نقوم بها، بل انه حزن يجعل القاص يردد في أكثر من حالة باننا (مدانون قبل ان نخلق) وباننا لا نملك أية قدرة على تغيير مصائرنا مهما حاولنا وبذلنا من جهود. مثل هذه الكآبة النفسية الحادة لابد أن تؤدي بالتالي الى شعور بالتعب والاعياء الجسدي والنفسي والى الشعور العنيف بالوحدة. وإن أردنا البحث عن الظواهر التي ذكرتها في (الوجه الاخر) لوجدنا انها الصفة الواضحة لأبطال قصص التكرلي.

نستمع اليه في (الوجه الاخر/ 23)يقول:

(كان مسحوقاً قبل ان يولد) وفي ص37 يتحدث عن القراءة فيقول انها تفجر في نفسه أحاسيس فذه بحيوات الاخرين الا انها لا تفعل ذلك الا لتكشف له عن الموت وعن العبث). وفي ص68 يقول (انه يعلم جيداً مع ذلك ان وجوده في هذا العالم بالذات يضع في اعماقه بذرة شقاء لا تموت). وفي ص78 يقول (لعل من الأوفق الا نكون بشراً لأجل الا نتعذب او نقلق أو نلتزم ولكن هل من حقه ان يفكر هكذا. لقد صدر الحكم في غيابنا ولم تترك لنا سوى الحياة) وفي ص102 تكون الرنة أشدّ وضوحاً (ان اعماله مدانة قبل ان يقوم بها إلّا كل البشر مدانون مثله ولقد اتهموا وصدر الحكم عليهم قبل ان يوجدوا).

ان هذا الشعور هو ميزة عبود في (الطريق الى المدينة) وهو الصفة الواضحة في (أمسية خريف) وفي (همس مبهم) وكذلك الأمر بالنسبة للقصص الاخرى، وهذا الشعور يجعل اولئك الاشخاص يمارسون حياتهم تحت وطأة أرهاق شديد، بالرغم من المعاناة الصادقة والجهد الهائل الذي يبذلونه من أجل إتمام اعمالهم على خير وجه فان النتيجة التي يرسمها القاص لهم هي



فؤاد التكرلي

الفشل والخيبة ذلك كي تتفق النتائج مع الاعتقاد الذي أشرنا اليه وهكذا تنتهي سطور كل قصة بكلمة كبيرة وإن لم تكتب تلك هي الخيبة (محمد جعفر) في (الوجه الاخر) فاشل في زواجه وفي تحقيق اماله و(عبدالرضا) يفشل في الوصول الى رفاقه في (موعد النار) رغم المشاق التي تحمّلها عند عبوره النهر. وبطل قصة (الغرباء) فشل في الابقاء على علاقته بالفتاة الباريسية وفشل في زواجه ايضا. وعبود بطل (الطريق الى المدينة) هزأة بسبب قصره وتشوه جسمه وقد فشل ايضاً في ان ينفذ قراراً يكسب به احترام الاخرين الى الابد وفي (الصمت واللصوص) لا نقرأ سوى فشل شئ مما يدور حوله وفي (الغراب) تفشل الزوجة في حياتها الزوجية كما فشلت في ابقاء امها معها تلك الليلة التي قتلت فيها ويفشل (رعد وجبار وثائر وبريق) في التحدي الذي قاموا به امام اصحاب سيارة الـ(فيات) البيضاء، اذ تهاووا امام ضرباتهم في حين اطلق جبار ساقيه للهرب المشبع بالخوف وفي (القنديل المنطفىء) يفشل جبار في اتمام عمل الرجل العظيم في ليلة العرس، وفي (امسية خريف) يتحدث القاص عن فشل بطله في زواجه كما فشل في الاندماج مع الاخرين وفي (المجرى) قصة فشل زواج، وفشل علاقة عاطفية

وفي (الدملة) يفشل ابوحسين في تحقيق مايريد واشباع عواطفه.

وفي (الاخرون) تفشل البطلة في انقاذ صديقها من ضربات الشرطة وفي (العيون الخضر) تفشل سليمة في حياتها بشكل عام كما انها تفشل في ادامة العلاقة العاطفية البريئة التي نشأت بينها وبين الموظف الذي اعجب بعيونها الخضر،

وفي (همس مبهم) يفشل صاحب المذكرات في حياته الدراسية والعاطفية والعائلية.

نجد ان صفات معينة يتكرر ظهورها عند أبطال القصص وهي صفات جوهرية وليست عريضة مما يثبت انهم شخص واحد. فمن تلك الصفات:

(1) السوداوية التي يتميز بها ابطال القصص الرئيسيون.

(2) ان البطل دائماً لا يدري ولا يعلم لماذا وكيف حدث هذا الأمر او ذاك وهذا الفهم البطيء للأمور اولنقل بطء الاستجابة أو (ردُّ الفعل) يكاد يكون صفة واضحة لأغلب ابطال القصص، والشواهد على ذلك متوفرة في الصفات (21، 153، 154، 158، 217) وغيرها

(3) وقد يبدو غريباً ان ابطال القصص كلهم يعشقون السماء ويتطلعون اليها

كلما تراكم عليهم الهم ، ويسحرهم بريق نجمة او نجمة تتلألأ . فمحمد جعفر في (الوجه الاخر) تطلع الى السماء (34) مرة وراقب النجوم التي ينبض نورها برتابة (ص29 عدة مرات . وفي (موعد النار) تطلع عبدالرضا الى السماء (11) مرة ويتكرر التطلع الى السماء وتملي بريق النجوم في كل القصص . فهل يمكن تفسير هذه الظاهرة بغير كون الاسماء المختلفة ليست سوى أغطية لشخص واحد .

(4) في (العيون الخضر) التي كتبت عام 1950 يكون اسم الفتاة سليمة . وفي (الوجه الاخر) التي كتبت عام 1957 يكون اسم الفتاة التي تثير محمد جعفر سليمة ايضاً . فهل كان هذا صدفة أم انه يعني شيئاً ما؟؟؟

(5) الزواج الفاشل هو الحدث الأساس في (الوجه الاخر/ 1957 و(غرباء / 1962) و(الغراب/ 1962) و(امسية خريف/ 1951) و(المجرى/ 1952) وفي (الدملة/ 1966) ليس هناك ما ينبىء عن زواج سعيد ، وفي (همس مبهم/ 1951) حديث عن الخلافات الزوجية التي تنتهي بالأفتراق .

(6) وفي (الوجه الآخر/ 1957) ترتدي زوجة محمد جعفر ثوباً أخضر اللون (ص65) وفي (امسية خريف/ 1951) تكون الزوجة في ثياب خضراء داكنة ايضاً (ص252)

(7) النظرة الواحدة للمرأة في القصص كلها، وقد سبق ان أوضحنا ذلك في سطور سابقة .

يعتمد القاص فؤاد التكرلي في مجموعته على طريقة سرد الحوادث مع جعل المونولوج الداخلي هو الركن الاساس لفنه ، وهو يزاوج بين الطريقتين بشكل ناجح ، إلاّ انه لم يسلم من حالات كان فيها الضعف بيناً فتشعر احياناً بأن القاص يقحم بعض الافكار اقحاماً موهماً انها من ضمن تداعي الافكار في القصة ، فمن ذلك مثلاً حديثه عن الخلق الأدبي والعقل الأدبي (ص37) وحديثه عن الايمان (ص69) وحديثه عن الشرف (ص70) . وتشعر بفقدان التمهيد لخواطر نجيبة حين بدأت تتذكر كيف اكتشفت خيانة زوجها (ص217)، بل ان تلك الخواطر تتداخل بشكل يدعو الى الابهام اذ انها تخص ليلتين لا ليلة واحدة .

وطريقة السرد هذه تعني ان يحكي القاص ما وقع من حوادث . وبعبارة اخرى انها حكاية الحدث، اي ان الحدث ، قد وقع فعلا وانتهت استمراريته فيأتي القاص ليحدثنا عما وقع ، الأمر الذي يجعله يتحدث بصيغة الماضي ، والتحدث عن الماضي هو الذي جعل فؤاد التكرلي يكثر من استعمال الفعل (كان) ومشتقاته ، ويكفي ان نذكر انه استعمل هذا الفعل ومشتقاته اكثر من (1500) مرة يضاف الى ذلك ان التعلق بالماضي والتحدث عنه بهذا الشكل ماهو إلا تأكيد للشخصية والتي تضرسها احزان الماضي

ولا يسلم فؤاد التكرلي من الوقوع في هفوات اثناء اسلوبه السردي هذا ، اذ تفلت منه عبارات تقريرية مما يفسد الايحاء الجميل الذي يمكن ان يخلقه للقارىء ، وعدا هذا فان القاص يقحم نفسه احياناً بين اشخاص القصة بدون مبرر . وسنقتصر على ذكر بعض الأمثلة . ففي نهاية (موعد النار) يدرك القارىء ان عبدالرضا يموت ولكن القاص يصر على ان يذكر لنا ذلك فيقول: (. . . ولم يتذكر علي أصغر ولا بقية الرفاق وكان يموت .)

وفي (الطريق الى المدينة) نفهم من الحديث الذي يدور بين هاتف وعبود ما يثقل كاهلي الأثنين من هموم واحزان . ولكن القاص لا يكتفي بذلك فيجعل هاتف يصرخ : (آني مقهور ص178) . وعندما يخرج عبود وهو سكران وقد أثاره هاتف فيقرر قتل اخته الخاطئة . يصف القاص ذلك . ومما يقوله : (. . . كم هي بعيدة هذه الاضواء؟ المدينة هناك، لم يبق مفر) وعبارة (لم يبق مفر) تقريرية واضحة . وفي (ص181) يقول: (شعر امام هذه القطعة - اي الخنجر - بضعفه الشنيع وبعجزه، ضعفه أمام الموت) والعبارة الأخيرة تقريرية جافة .

وفي (التنور) يتحدث بشكل تقريري ايضاً: (. . نبدأ بفكرة او موقف واحد ثم لا نلبث قبل ن نعطي تكملة له ان ننتقل الى فكرة اخرى ذات رونق أبهى أو أقرب الى القلب ثم نقفز الى ما تشتاق اليه النفس ثالثة) . وفي (همس مبهم) يقول بتقريرية) واضحة (أني اريد الألم . . أحب أن يؤلمني احد) .

اما عن تدخل القاص فمن الشواهد عليه ما ورد في (المجرى ص276) . (وفرّت منها هذه الذكرى بعد أن عادت الى ما في يديها . كانت اصابعها بضة أنيقة حلوة يحيط احدها خاتم ذهبي لامع) .

فمن الواضح انها ليست التي ترى اصابعها بضة حلوة، بل هو القاص . وفي (الدملة) نقرأ: (لم تخبر امها، زوجته، بما جرى، وكان يريد، هو الشقي، ان يعطي لهذا الكتمان معنى ما) وليس من المعقول ان يصف (ابو حسين) نفسه بانه شقي، [علماً بأن لفظة الشقي هنا ليست من الشقاء، بل هي من (الشقاوة) على ما يبدو .] ولكنه حديث القاص عن ابي حسين . ويتكرر شبيه ذلك حين تصف سليمة نفسها ببعض العبارات في (العيون الخضر ص31 إذ نحس ان تلك الأوصاف صادرة عن القاص وهي تمثل نظرته وأحكامه على أمثال سليمة في ص317 .

ينشر القاص التكرلي بعض ارائه ناسباً أياها الى اشخاص قصصه .

ولنا على الاراء التي ينشرها التكرلي في قصصه هذه اعتراضان :

الاول - بساطة بعض تلك الافكار وخلوها - أو ابتعادها - عن المضامين الانسانية احياناً

الثاني - ان تلك الاراء تنسب الى عدة اشخاص يختلفون - حسب المفهوم القصصي - في نفسياتهم وفي تفكيرهم وفي درجة ثقافتهم ، ولكنك حين تقرأ تلك الآراء لا تشعر بذلك الاختلاف وتلك الفروق، ذلك لأنها آراء شخص واحد، هو القاص. لا أريد الافاضة في شرح هذه الحقيقة بل سأذكر بعض الأمثلة ليكتشف القارىء بنفسه ما أردت قوله :

يقول في (ص22) . (ان الايمان بالانسانية يحمل في طياته ايماناً بوجود

هذه الالام الفظيعة التي ترهق البشر وهذا الايمان لا يمكن ان يكون منطلقاً لقوة ايجابية)

وفي ص(50) يقول (أن هذه الالام بدون مبرر ولا يمكن لأي انسان ان يقبلها ولكن ماذا يعني رفضنا لها؟ انه لا يعني شيئا وهو يبقينا كما نحن دائما بعيدين عن الالم، عن المتألم)

وفي ص(122): (ان لعنة الانسان الوحيدة هي ان يعيش باستمرار، ان يدفع عائشاً كالعربة تطلق من أعلى جبل لا هوادة، لا فترة موت لا وقت للاستجمام في رحم الام).

وفي (ص218) يقول: (لكنها ستمضي) ذلك الباب المغلق لتفتحه على شقائها وستعتذر بالغراب الابيض الضائع الذي أنكره اهله ومزقوه حين عاد اليهم ستقول لأولئك المختفين وراء الباب ان ابنتها حمدية تريد ان ترى جثة الغراب الصغير المنتزعة الأوصال).

وفي (ص258) يقول: (. . . فانكفأ الى المدينة، كانت مظلمة، مثل حياته لا تبين للعين فيها غير اشباح تتحرك ومن يعلم فقد لا توجد هذه الأشجار واذا حدث ولم توجد؟؟).

وفي (ص262) يقول: (لماذا يعيش دون سبب، يعيش بين الناس، بين الناس دائماً) وفي (ص294) يقول: (متى كان للموت سبب يفهمه العقل وتقبله النفس ولكننا نقترب كل لحظة من هذه التجربة المجهولة).

وفي (ص321) نقرأ (لم تكن تفكر في شيء، كانت كالصخرة تلقي في ماء عميق فتستقر دون صوت على القعر وحيدة في كون موحش منعزلة في قوقعة ضيقة.)

هذه الآراء، كما هو واضح، على درجة واحدة من الوعي، ولكنها في المجموعة القصصية نسبت الى اشخاص عدة يختلفون نفسياً ويتباينون ثقافياً وفكرياً.

يميل فؤاد التكرلي الى ايراد حالات متقابلة في قصصه. فاذا كان بطل القصة يتصف بصفات معينة أورد القاص قبالته شخصاً يحمل صفات معاكسة، واذا أورد حالة معينة فلابد ان يورد حالة تناقضها. ففي (الوجه الآخر) يكون محمد جعفر موظفاً مثقفاً الا انه يعاني من العوز المادي، وتصاب زوجته بالعمى اثر الولادة ويبدأ بكرهها ثم يطلقها. يقابل هذه الحالة وفي نفس البيت الذي يسكنه محمد جعفر شخص اخر لا يمتلك اية ثقافة، ولكنه يمتلك النقود، انه سيد هاشم الطاعن في السن الذي يتزوج سليمة البرعم المتفتح.

وحين يعود محمد جعفر من بعقوبة بعد ان أوصل زوجته اليها تمهيداً لطلاقها يكون في حالة تعب نفسي وجسدي هائل. والقاص لا يترك ذلك دون ان يأتي بحالة مقابلة، فيعرض لنا حواراً عادياً يجريه على لسان ركاب السيارة ليرينا الفرق بين هموم محمد جعفر وخلو الاخرين من المشاكل وفي (موعد النار) يمثل عبدالرضا الحالة الاولى، اذ يتعرض لطلق ناري يجعله ينزف ويقاسي، اما الحالة الثانية فيمثلها رفاقه الذين عبروا الى الجانب الثاني من النهر بيسر وجلسوا هناك يتدفأون حول النار.

وفي (الطريق الى المدينة) يمثل عبود وقد أناخت عليه الهموم والكآبة الحالة الاولى. وفي غمرة احزان عبود يبرز عباس لا ليغير أي شيء في مجرى القصة، بل يطرحه القاص باعتباره الحالة الثانية.

ذلك ان (عباس) لا يعاني من أية أحزان أو أية كآبة، وهو سيعبر النهر ليقضي ليلة حمراء في كوخ مجهول المكان. كما ان عبود العاجز عن اتخاذ قرار او القيام بعمل حاسم يكسب به احترام الاخرين يقابله (سلمان) الوحش الذي لا يتورع عن القتل وفي (الغراب) تكون المقابلة بين الأم وابنتها، الأم التي تعذبها خيانة زوجها وتغيبه عن البيت، والبنت الخالية الذهن من كل شيء المتشوقة لسماع قصة تقصها أمها وتصل بها معها الى نهايتها.

وفي (سيمبائي) تكون المقابلة بين الاهتمامات الصغيرة التي تشغل ذهن جبار ورفاقه (حضور حفلة، مراقصة ريم، الفرقة الموسيقية التي ستعزف في الحفلة، الشعر الطويل) وبين حوادث كبيرة تجري على الساحة العربية في حينه (حمامات الدم في السودان، إعدام محجوب بعد محاكمة صورية. العالم يستنكر إعدام الشفيع).

فما الغرض من ايراد هذا التقابل؟؟ لا نريد ان نتعجل فنأتي بحكم قاطع في هذا الأمر، بل سنقول ان لذلك اكثر من تفسير:

1ـ ان القاص لجأ الى حالات التقابل هذه ليدلنا على ان هذا الكون الذي نعيش فيه ليس غير حالات متناقضة، وان هذه سنة الحياة ودأبها.

2ـ ان القاص أراد تثبيت الحالة التي يوردها بتعميق الوان الصورة التي يرسمها، فمن أجل ان يعمق اللون الابيض مثلاً لابد من وضع اللون الأسود او اي لون غامق بجانبه.

ومهما كان تفسير هذه الحالة فاننا نقول ان حالات التقابل أو التناقض قد تصلح احياناً في العمل الفني او في تقديم المعرفة غير ان اعتماد ذلك بشكل أساس ومطرد لا يدل إلّا على البساطة

حين نقرأ الأوصاف التي قدمها القاص اسماعيل (صانع) المقهى في (الوجه الاخر) فاننا سنعرف مايلي:

(كان قصيراً نحيلاً يلبس ثيابا زرقاء ويضع يشماغاً فوق راسه ولحيته بيضاء قصيرة) ـ ص26 ـ ويعود القاص في ص56 ليقول عنه:

(كان يرتدي دشداشته الزرقاء ويبدو عليه كأنه صاحب الدار ويعود مرة ثالثة في ص57 ليقول: (كان قصيراً نحيلاً ولحيته بيضاء في صفرة قاتمة، لمح في عينيه الصغيرتين القذرتين بصيص عطف) ثم يقول، (كانت عظام ظهره بارزة من وراء الثوب وطرف يشماغه يتهدل فوق رقبته وفي (ص61) يعيد ويكرر قائلا: (كان وجهه صغيراً يطبعه الارهاق بقسوة ولحيته قصيرة حائلة اللون، لاحظ الأقذار في طرفي عينيه الجامدتين) ويعود في (ص121) ليكرر قائلاً:

(كانت دشداشته الزرقاء الحائلة مبللة بالماء، وحزامه المشدود يبدي نحول جسمه، ماذا يضم قلب هذا المخلوق الهرم المعذب، وكان طرف يشماغه الملفوف باهمال يتدلى قريباً من عظمة كتفه البارزة ويعيد في (ص123):

(كانت عيناه محاطتين بالأقذار وبضع قطرات من الماء تلمع في لحيته البيضاء الحائلة)

وهكذا ظل القاص يكرر نفس الاوصاف عن اسماعيل دون جدوى. وفي (موعد النار) يصاب عبدالرضا بطلق ناري في ظهره فيبدأ القاص بوصف الآلام

التي نتجت عن ذلك، وعلى مدى الصفحات التي استغرقتها القصة لا نجد إلّا تكراراً لـ(بدأت صرخاته تنفلت من شفتيه) و(كتم تأوهاته) و(قلبه ينتفض في صدره) و(عاد اليه الارتجاف والصراخ الحيواني) و(كانت انفاسه ثقيلة).

وفي (غرباء) يجمع الباص بين بطل القصة وزوجته السابقة فيكون ذلك مثاراً لاستعادة ذكريات الماضي. وبين تدفق الذكريات يعيدنا القاص الى الباص لنراقب الزوجة السابقة، غير انه في ذلك يظل يكرر أوصافاً معينة من مثل تقلص فمها، وامتلاء عينيها بدفق لا مع من ماء رقراق.

وفي (الطريق الى المدينة) لاندرك من صورة أم عبود سوى انها تبكي حين يضرب عبود اخته.

وفي (الغراب لا نعرف عن الزوج الذي سيقتل زوجته سوى انه تغيب عن بيته عدة ليالي.)

وفي (القنديل المنطفىء) لاندرك من صورة ابي جبار سوى ان عينيه الضيقتين تلمعان.

يولي القاص التكرلي الأمور الصغيرة اهتماماً كبيراً حين يقدم لنا احداث قصصه. واذا كانت قصة (الوجه الآخر) هي قصة طويلة، فليس من غرابة اذا عمد التكرلي فيها الى الاهتمام بالتفاصيل والحركات الصغيرة. مثال ذلك:
(انقلب على جنبه الأيمن فأقترب وجهه من وجه زوجته، لاتزال نائمة بهدوء.. انقلب مرة اخرى مديراً ظهره اليها)
(لم يكن مرتاحاً في رقدته فانقلب على ظهره)
(وانقلب على جنبه مديراً ظهره الى زوجته).

وعلى هذا النحو نجد في (الوجه الاخر) شواهد كثيرة على اهتمام القاص بالحركات والأشياء الصغيرة مثل اهتمامه بـ(الاستكان) وسير الباص ووقفاته.
وفي (موعد النار) تلحظ ايضاً الاهتمام الذي أشرنا اليه مثال ذلك:
(وعندما انقلب على جهته اليسرى انزلقت العصا على التراب)
و(.. فعصرها بقوة واتكأ عليها مرة اخرى ثم انقلب ببطء على بطنه) و(ثم أراد ان يثني ساقه اليسرى فلم يستطع فانقلب على جنبه وأمسك بالعصا).
و(نتذكر انه مدعو ليسير ويسير.. انقلب كالخشبة على بطنه)

وفي (سيمبائي) نجد ان القاص يثبت نص كلمات الأغنية الانكليزية التي يغنيها الفتيان ويعيد ذلك من خمس مرات دون ان يكون لذلك اي تأثير على مجريات القصة او مساهمة في بنائها.

يقدم القاص مشاهد ولوحات اضافية قبل ان يبدأ بعرض اللوحة الرئيسة لقصته. وهذه المشاهد الاضافية سواء تضمنت مشاهد طبيعية او حركات لشخوص فانها لم تضفِ أي لون على القصة او مجريات حوادثها. بل نقول بشيء من الثقة ان تلك المشاهد الاضافية لن تؤدي الى اي اختلال في القصة ان هي حذفت منها.

في القصة الاولى (الوجه الآخر) يستغرق القاص عدة صفحات وهو يتحدث عن خروج محمد جعفر صباح أحد الايام وسيره في شارع الرشيد وحركة الباصات، ثم مجيء شاب مريض يطلب المساعدة منه، ثم صعوده الى الباص ووصوله الدائرة، وهذه كلها: كما قلنا، مشاهد اضافية لم تترك اي أثر على حوادث القصة الاصلية.

وفي القسم الثاني من هذه القصة نجد بداية الفصل محشورة ايضا حشراً، ذلك ان محمد جعفر يدخل المقهى بحثاً عن سيد هاشم فيعلم بإن هذا الأخير لا يأتي إلّا عند الساعة التاسعة فيغادر محمد جعفر عائداً الى بيته ثم يعود الى المقهى ثانية، وهذا المشهد استغرق (10) صفحات ثم يحشد القاص شخصية العجوز (ام جبار) دون ان تجد لها اي تأثير في القصة مهما كان ضئيلاً.

وفي (غرباء) يتحدث القاص عن الجو الممطر، وعن امرأة كانت تقف مع طفلتها وكيف صعدتْ مع رجل مسن الى الباص وقد استغرق وصف ذلك اكثر من (4) صفحات. وفي (الطريق الى المدينة) مشاهد جانبية عدة من ذلك الحديث عن عباس الحمال، ثم وصف طريق عودة عبود من النهر، ثم التقاءه مع مهدي.

وفي (الغراب) يستغرق مشهد خروج ام حمودي أكثر من صفحة ونصف الصفحة، كما يكون الحوار بين الأم وأبنتها منظراً جانبياً وفي (سيمبائي) يشعر القارىء بوضوح ان المحاورة التلفونية التي جرت بين جبار ورعد والتي استغرقت (3) صفحات ليست سوى مناظر جانبية غير ذات فاعلية.

وفي (العيون الخضر) تكون مشاهد عربة الدرجة الثالثةوأحاديث الركاب فيها من المشاهد الفرعية التي لا غنى فيها. ان اعتراضنا يتهاوى لو ان تلك المناظر والمشاهد تصب في المجرى العام للقصة، او أنها تشكل ركنا مهماً في البناء العام للقصة، اما ان يعرض القاص مشهداً وصفياً ثم لا يكون لذلك المشهد أي تواصل مع احداث القصة فليس ذلك سوى عملية لصق للوحات منفصلة عن بعضها.

حول رأي الدكتور عمر الطالب في «ذلك النهر الغريب»

في العدد السابع، تموز 1984 من الاقلام، نشر الدكتور عمر الطالب مقالة مطولة عن مجموعتي القصصية - ذلك النهر الغريب - واستاذنا الطالب والحق يقال احد ابرز أساتذة الجامعة في العراق في مجال رصد ومتابعة كتّاب القصة الشباب وقد خصص للعديد منهم مقالات مسهبة ومع ان صديقنا الفاضل الدكتور الطالب كان ايجابياً في مقالته عن المجموعة حيث اعتبر بعض القصص من افضل نماذج القصة العراقية القصيرة - ص 134 - ص 135 - لابل كان متحمساً لقصصي واسبغ عليّ سمات اجدني اصغر منها في محاولاتي المتواضعة اذ قال: «ويمتاز اسلوب نجمان ياسين بالجودة والانسيابية ويصل في مواقف التأزم الى الشاعرية وهو ليس بالأسلوب الانشائي بقدر ما هو اسلوب معبر، ولا أريد التدليل على ذلك فأن كل مقطع من قصص المجموعة يؤكد هذه الظاهرة في قصصه، وأجد بأن قصص الشباب بحاجة تماماً الى قوة الاسلوب وجزالته بعد أن تراكمت القصص ذات الأساليب الركيكة والاخطاء الكثيرة ومن لايمتلك ادوات الكتابة لانستطيع ان نطلق عليه اسم اديب. وما يعجبني حقاً في اسلوب نجمان ياسين انه يختار لفظته ويحكم عبارته بما يناسب الصورة والموقف وهذه صفة القاص الجيد» ص 136 - ص 137 ليصل الى حكم آخر لا ادعي امتلاكه في قوله: «وفي ظني ان نجمان ياسين في مجموعته - ذلك النهر الغريب - بعد واحداً من الكتاب العرب الذين احسنوا استخدام التراث الشعبي المحلي ص 137.. اقول مع كل هذه الأحكام الايجابية لصالح قصصي، فأن الأمر لم يكن قد أفرحني، لماذا؟ فلأنني كنت انتظر من ناقد متخصص في القصة القصيرة ان يضعني امام اشكالات وهفوات حقيقية في الكتابة وان يضيء لي الطريق بالكشف والبحث في طبيعة المفردة اللغوية والمعنوية في هذه القصص، والحق اقول بأن ظني قد خاب عندما قرأت السلبيات التي سجلها استاذنا الطالب على قصصي وفوجئت بذلك، اما كيف؟ فلأن ما اعتبره سلباً اعده بنظري ايجاباً وخصوصية، يعزز رأيي هذا ان العديد من الادباء والنقاد الذين كتبوا عن نفس المسألة اعتبروها علامة قوة وتفرد، واستطاعوا أن يتبينوا الخيوط السرية في العمل الفني، وكنت اود لو أنه قد قرأ تلك الاراء النقدية قبل ان يشرع في الكتابة، كما تمنيت لو انه قد قرأ المقابلة التي اجرتها معي مجلة صوت الطلبة في العدد 171 حزيران 1983 والتي تحدثت فيها بشكل شبه تفصيلي عن دلالات الرمز في قصصي وكيفية انجازها وطبيعة فهمي للقصة. وعندما اقول ذلك فلأنني أومن ان تلك مهمة استاذ جامعي متخصص في النقد ولا بد له قبل ان يكتب دراسته عن عمل ما. من الرجوع الى اراء نقاد ومبدعين، من اجل ان يصبح عمله اكثر توثيقاً ودقة. ساحاول ان اناقش اراءه مبيناً له وجهة نظري ومستعيناً في نفس الوقت بآراء ادباء ومثقفين كان لهم رأيهم - على اختلاف مشاربهم - في نفس الامور التي لم يستطع صديقنا الطالب ان يصل اليها.

كنت قد قلت في مقدمة مجموعتي «لعل ذلك النهر الغريب، اول مجموعة قصصية تقدم الطفل المراهق كبطل «وقد علق الدكتور الطالب على ذلك - قائلاً: «لا اظن ذلك فقد قدمت قصصاً قصيرة في الادب العربي والادب العراقي ابطالها من الاطفال» ص 132 ومع انني كنت قد اعتبرت البطل قد قدم «ضمن مناخ عام شديد التعقيد السياسي والاقتصادي والاجتماعي المرتبط باشكالات الموروث الشعبي» فأن الناقد قد حذف ذلك وأستل ما رأى انه ملائم لفكرته المسبقة، اضافة الى انه عاد فناقض نفسه في ص 133 حين قال: «فأذا اعتمد شتاينبك على وحدة المكان فقط فأن نجمان ياسين يعتمد على ثلاث اسس توحد بين القصص هي: «وحدة المكان ووحدة البطل وتقارب الزمن» وانا كما يعرف استاذي الطالب قد قرأت قصصاً عن الطفولة والمراهقين في الادب العراقي والعربي ولكنني - على حد علمي - لم اجد مجموعة قصص كاملة تقدم عن هذا العالم وفق خصوصية معينة، وكم كنت سأكون سعيداً لو عين لي اسم من كتب عملاً كاملاً في هذا الاتجاه، واعترف بأنني امتلك شرف محاولة تقديم مجموعة قصص ذات خط محدد، اما أن يكون غيري قد كتب العديد من القصص المتفرقة ولسنوات طويلة عن عالم الطفولة فتلك مسألة اخرى لأن ما اشرت اليه كان يعني غير ذلك، وقد أشار الى وحدة قصص المجموعة الاستاذ الناقد عبد الستار جواد في مقالته المنشورة في جريدة الحدباء في عددها الصادر في 1/ 2/ 983 بقوله: «ان القارىء الجاد لمجموعة ذلك النهر الغريب لابد أن يخرج برأي مؤداه ان القصص التسع هذه انما هي بمثابة قصة طويلة واحدة، لقد عودتنا المجاميع القصصية على ان يكون ثمة رابط او فترة زمنية معينة تنتظم القصص التي تحتويها، الا ان الحال مختلفة في مجموعة ذلك النهر الغريب، هناك اكثر من رابط، هناك وحدة، البطل واحد، والمكان واحد، والموضوع واحد، كل ذلك يدور في مرحلة معينة، وانتبه الى تميز المجموعة الدكتور القاص خالد حبيب الراوي في دراسته المنشورة في مجلة الدستور بتاريخ 29 آذار 1982 قائلاً: «انها مجموعة قصصية متميزة في لغتها وبنائها وزمنها، ونجمان ياسين يتميز في هذه المجموعة بصوت خاص» واعتبرها القاص الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي في كتابة «اصوات وخطوات / مقالات في القصة العربية الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام 1984، مجموعة جديدة فقال: «اعترف هنا لو انني لم اجد في هذه المجموعة ما يشدني اليها منذ اول سطر لرميتها جانباً وسحبت من مكتبتي كتاباً آخر بعد ذلك، اعتقد ان محاولتي تقديم مجموعة متميزة لغة وشخوصاً وبناء ووفق طقوس معينة تندغم في وحدة محددة، لها ان تدعي شرف الاجتهاد في انها اول مجموعة قصص اهتمت بالطفولة والمراهقة ومتممات الحياة الشعبية الاخرى.

ويرى الدكتور الطالب ان مسألة البراءة لاتتفق مع مشاعر صبي في قصصي مثل: «مملكة المعجزات، نداء الريش والحليب، الحدث، اللصوص» وهو يرى ايضاً ان الحس الطبقي في قصص - البكاء جوار قصر شاهق، اللصوص يصعب توفره في فترتي الطفولة والصبا ص 132، ونحن نعرف ان البراءة لاتتعارض او تنفي الغريزة، فالغرائز البشرية هي الاخرى صوت الدم والاعماق ولا علاقة لها بموقف مثالي او اخلاقي وليس غريباً ان يكون المرء بريئاً ولكنه اسير غرائز حسية معينة لأن التجاوب مع هذه الغرائز هو تطابق مع نداءات النفس وصراخها الهائج في مملكة الداخل، واعتقد ان الكاتب الحقيقي هو الذي يكتب بجرأة ولا يخضع للمواصفات الاجتماعية السائدة لأن هم المبدع هو أن يجلب معه قواعده الخاصة لا أن ينسحق تحت وطأة الاعراف والتقاليد الباردة، اشار الشاعر معد الجبوري الى ذلك فكتب «يجري ذلك كله من خلال عين الصبي الذي يتعامل مع الاشياء بكل حرارة ودهشة الاعماق، بل من خلال

صدق وبراءة ونقاء عالم الطفولة الذي يدين ويحتج دون اللجوء الى نظرية اجتماعية اوفلسفية . . ان صراع الداخل والخارج هنا هو الذي يشكل تصورات البطل ويملي عليه مواقفه».

اما مسألة عدم توفر الحس الطبقي في مرحلة الطفولة والصبا، فاعتقد ان العكس هو الصحيح اذ ان شخصية الفرد تتشكل في هذه المرحلة كما نعرف وان علماء النفس يقررون ان حس الطفل بالفوارق الطبقية موجود وبقوة، ومعروف ان الحس هو غير الوعي.

لأن الاول بدايات العلاقات التي توصل الى الوعي مستقبلاً، واريد ان اقول للدكتور الطالب ان تجربتي الحياتية وتجربة اصدقائي الفقراء هي الحكم في ذلك.

ويقرر الدكتور الطالب ان كلمة ـ المجرمة ـ لاتستخدم في الاحياء الشعبية ص 132 واعرف جيداً ان هذه المفردة شائعة في الاحياء الفقيرة ولو اتيح لصديقي الناقد العيش بين الناس الفقراء في هذه الاماكن لما اطلق مثل هذا الحكم، وعلى نفس الغرار يقول بعدم واقعية استخدام الخادمة عبارة: «ان حضوركما هنا ذنب لايغتفر فانتما لصان . . ستخابر الشرطة وتحبسكما» ص133 غافلاً عن ان الخادمة شخصية مستبلة هي الأخرى ولاتعبرّ عن رأيها بل تنقل كلاماً عن لسان سيدة القصر التي تتمتع بوعي آخر.

ويعتبر الناقد قول المرأة للصبي: «تزوجني فأنا امرأة حارة . . سيتزوجني فأنا بطة وهو يحب البط» وقول الخال للصبي: «هل رأيت جسديهما؟ اومأت برأسي واصل خالي: هل القصيرة افضل ام الطويلة؟ نهرني: اذا لم تتكلم فسأضربك» كلاماً لايصدر عن مثل هاتين الشخصيتين بحكم ثقافتهما البسيطة ص 136 . ومرة اخرى اقول لصديقي الطالب لو قدر له ان يحيا وسط الاجواء الشعبية لأدرك ان استخدام كلمة ـ بطة ـ شائعة جداً وهي قائمة الى زمننا هذا، وتعتبر وصفاً للمرأة الممتلئة المكتنزة على مستوى الفهم الشعبي ولا علاقة للثقافة بهذا الأمر، أما الخال فقد فات الدكتور عمر الطالب الانتباه الى انه في قصص المجموعة واحد وهو يظهر في اكثر من قصة شأنه شأن بقية الشخوص الذين يتكاملون في القصص كلياً، اضف انه رجل صاحب موقف سياسي وقد اعتقل من اجله، فهو مثقف بحكم المنحنى الشخصي له في قصص المجموعة، وكنت اود لو أن الناقد قد انتبه الى انه والمعلم معاً يقومان بعملية تعويض عن الفعل، كالصبي تماماً الذي يلجأ الى الحلم تعويضاً، كما ان هنالك مسألة اخرى تتعلق بالفرق بين الموقف المثالي والاخلاقي وبين رغبة الكاتب في التعبير عن صوت القلب البشري بصدق، فالقضية لاتتعلق «باحترام الجيرة وبث الاخلاق الحميدة وتقديس العرض» بل تضعنا امام بديهية تقول بأن الكبت في المجتمعات المغلقة يجلب معه ممارسات معينة، خشنة وقاسية، وهي سواء كانت سوية او غير ذلك، فأنها مشاعر وافعال انسانية تنطلق من اعماق تلك القارة الغامضة التي تدعى الانسان والتي لها قوانينها واعرافها الاستثنائية.

لعل من اغرب الاراء التي اطلقها الدكتور عمر الطالب وصفه لقصة ـ الطائر ياصديقي ـ «بأنها قصة ـ شاحبة اقرب الى التقرير الشعبي عن جنيات عين كبريت في الموصل، وهي عين مياه معدنية ـ منها الى القصة ومحاولة الراوي صيد طائر ـ بالجطل ـ وهو آلة بدائية شعبية يصيدبها الاطفال الطيور والعصافير في الاحياء الشعبية قديما» ص 134 ، ومع انه لم يعلمنا أي عنصر من عناصر القص تفتقده هذه القصة وكيف صارت أشبه بالتقرير الشعبي، فأنني اعتقد بأنه فقد جانب الصواب بشأن هذه القصة التي تتوفر على حس طبقي، فهذه القصة قد كتبت ضمن روح شعبية ولكنها كانت تركز على قضية خطيرة في نظري، تتعلق بفضح الاثرياء وسرقاتهم لجهود الانسان، فأصل الثروة هنا لا يأتي عن طريق الجهد البشري او نهب الناس او التواطؤ مع القوى المناهضة للحياة العربية، بل ان الاثرياء يروجون اساطيرهم الخاصة التي ترجع اسباب الثروة الى الحظ والصدفة وتحجب السبب الحقيقي للثروة.

لا اعرف لماذا اغفل الناقد الدكتور الموقف الطبقي في هذه القصص رغم انه حاد وواضح؟ لقد تجنب الحديث عنه في قصة ـ الطائر ياصديقي ـ وقام بعملية تشويه له في قصة ـ الحدث ـ اذ انه يرى بأن العداء بين الطلبة ومعلميهم «ظاهرة كانت منتشرة في العهد الملكي» ص135 ، وواقع الامر ان القصة تهتم بالصراع بين ابناء الفقراء وابناء الاغنياء وتضامن مدير المدرسة مع الأخيرين، كاشفة من خلال تفاصيل صغيرة عن مفردات هذا الصراع وانتقال الطفل من مرحلة الانفعال بالواقع الى حالة الفعل فيه، رغبة في تجاوز الشقاء والقسوة ولو لفترة آنية تكون بمثابة خلاص مؤقت ولكنه اشارة اولى تمهد لامتلاك ارادة الفعل مستقبلاً، كما تشير الى تضامنهم العفوي، وقد اقترح الدكتور الطالب، ان استبدل عنوان الكتاب من ذلك النهر الغريب، الى ذلك النهر الجميل، لأن كل ما تحدثت عنه جميل في نظره وانه لايحتفظ عن الحي الذي وقعت فيه القصص الاّ بكل شيء جميل ص 134 .

اعتقد ان العنوان كان منسجماً، فالطفولة نهر يضج بالغرابة والدهشة ويتغلغل الى ادق نأمات الانسان والمجتمع، والطفولة حلم ناقص ومبتور ونبع اول وخشونة حياة سابقة، واستغرب كيف نظر الدكتور الطالب الى حياة ابطال القصص واعتبرها جميلة؟ فمع اقراري بأنها في امور كانت جميلة حقاً، الا ان هذه الامور قليلة وصغيرة وهي الاستثناء في القاعدة، لأن القاعدة تقول ان طفولة ابناء الفقراء قاسية، شرسة، تعاني من اشكالات الحياة الاجتماعية وهي ملقاة في عالم صلب لايرحم، عالم الغابة بأرضه الباردة الشائكة، ولست كاتباً مهمته تلطيف ضراوة الواقع والتخفيف من تناقضاته وذر الرماد في العيون، فالمجموعة كانت تصور بشاعة واختناق طفولة ابناء الفقراء. كانت بمثابة نشيد رثاء طويل وحزين. . . واعتبر الدكتور عمر ان قصة البكاء ـ قدخلت تماماً من آثار الصور التراثية الشعبية ص135 . وهذا الحكم فيه مجازفة واطلاق اذ ان القصة قد توفرت على صور شعبية وارث محلي بارز، فثمة طفل فرح ـ بزنبيل ـ طعام جلبه لأبيه السجين، وثمة حوار شعبي بين الناس !واتساءل كيف خرج بحكم القاضي بخلو القصة من اثر الصور الشعبية؟ فها نحن قد وجدنا امثالاً شعبية قد استخدمت فيها، وها نحن نرى حواراً يعتمد توظيف المثل الشعبي المترافق مع الصور البسيطة، ناهيك بأن جو القصة العام قد قدم ضمن مناخ شعبي صرف. . والاغرب من هذا الحكم ان الدكتور الطالب وفي ص136 يعود ليناقض نفسه فيتحدث عن نفس القصة قائلاً: ولو استخدم قدرته هذه في كتابة مسرحية جيدة فله مخزون كبير من التعابير الشعبية ينقلها في الوقت المناسب للشخصية المناسبة «مستشهداً بنصوص ذات صور شعبية من نفس القصة: مع ملاحظة ان القدرة على كتابة مسرحية ـ كما يعرف استاذنا الطالب ـ ليست رهناً بجودة الحوار فالمسرح يتطلب بناء شخصيات ذات افعال درامية، ويتطلب فناً معيناً، واشكر له اقتراحه ولكنني اعلن ان المسرح ليس ارضي ولا امتلك البذور التي يمكن ان ابذرها فيه، فأنا كاتب قصة فقط.

واعتبر الدكتور عمر ان قصة ـ اللصوص ـ قد تراوحت بين الواقعية والخيال المفرط واني قد بالغت في رسم قسوة الثري صاحب البستان ص135 . وكم كان بودي لو ان الدكتور قد انتبه الى القضية الطبقية وامنيات الفقراء البسيطة الممتنعة. والى انها ترينا انهيار صورة الأب امام الصبي، فالمثال والنموذج هنا يتحطم امام الصبي ويشكل هماً يؤرقه.

اما ذكر النارنج في نفس القصة والذي يرى د. عمر انه لم يكن موجوداً حينذاك. فأحيله الى اصحاب قصور الموصل القديمة، لابل الى اي بستاني

بسيط، كي يرى انه كان موجوداً! . . واعترض د. عمر على قول الام لصغيرها: «سجن ابوك يا ولدي لأنه يحب الفقراء» اذ يظن ان مثل هذا الحس الطبقي لاتملكه ام جاهلة ص133.

كما يعترض على حوار الصبية في المدرسة:

«قلت: ابي يحب الفقراء وليس خائناً.

ـ علق احدهم: هه الفقراء:

اضاف آخر: الفقراء لصوص وشحاذون «فيرى عدم صدوره عن طلاب صغار ص136.

بالنسبة للأم، اقول يا استاذي الفاضل، انها وان كانت جاهلة ـ رغم انني لم اقل ذلك في القصة ـ فهي لم تكن غبية او ساذجة اولتعيش بمعزل عما يدور حولها، فشقيقها مثقف وسياسي اعتقل من اجل قضيته، وزوجها هو الآخر اعتقل لسبب سياسي، ولما كانت القصص تكمل بعضها عبر خيوط سرية داخلية كما أشار اكثر من ناقد، فليس غريباً على الأطلاق ان تتحدث باللهجة التي لم ترق لك اضافة الى إنها وفي اكثر من قصة كانت تعلق بمرارة على ما حدث.

والدكتور الطالب يرى في استخدامي لوصف الأب «وكان جميلاً له عينان بديعتان، ساحرتان عين خضراء واخرى زرقاء اشتهر جمالهما بين نساء المحلة» انني لم اكن موفقاً لأن اختلاف لون العينين في رأيه هو القبح مجسداً ص 136، ولا اعرف من اين استقى هذا الحكم؟ كما لا اعرف كيف غاب عن باله ان الغرابة تكون جمالاً في بعض الاحيان، ناهيك بأن تصور الصبي عن الاب كان وسيبقى ضمن دائرة المثال والنموذج والاعجاب؟ وقد حاول د. عمر ان يرجع استخدامي للفعل الناقص ـ كان ـ الى تأثراتي بقراءة الكتب المترجمة او قراءاتي باللغة الانكليزية، واعتبر ذلك ظاهرة تسيء الى اسلوبي ص 137،

وكم كنت اتمنى لوكان قد قرأ المقابلة التي اجريت معي في صوت الطلبة العدد 171 حزيران 1983 حيث قلت حرفياً: «وعندما فكرت وخططت لسنوات لكتابة مجموعتي ـ ذلك النهر الغريب ـ كنت اريد أن اعرف السر في المزاوجة بين البساطة والعمق، وكان همي منصباً على الاستفادة من اشكال الحكاية الشعبية حيث قمت بعملية استحضار لحكايات الجدات والعجائز اضافة الى الاستفادة من اسلوب الوعاظ وغيرهم، كما كنت اركز على اللغة وعلى كيفية استخدام المفردة المعبرة، وكان لابد لي بعد هضم هذه اللغة والتعابير ان اجعلها مندغمة في بناء عضوي في شكل القصة التي اكتبها، ومع ان القصص لم تعدم توظيف التداعيات النفسية والأرتداد نحو الماضي والاستعانة بالرموز والمثل الشعبي والخرافة والحلم، فأن شكل الحكاية كان هو السمة البارزة في هذه القصص لأنني اريد أن أوفق بين القدرة التعبيرية وعملية التوصيل».

اما قول الدكتور عمر الطالب بأنني استخدم كلمات عامية احياناً، فهذا صحيح ولكنني استخدمها بعد أن افصحها، الا ان استشهاده بالفعل ـ يدحس ـ واعتباره اياه فعلاً عامياً ومطالبتي بأن استخدم بدلاً منه الفعل ـ يدخل ـ قد خانه التوفيق فيه، فالفعل ـ يدحس ـ فعل عربي فصيح وليس عامياً ناهيك عن الفارق بين يدخل ويدحس من حيث امتلاء الكلمة واكتنازها وتعبيرها عن التشابك والتغلغل داخل الاشياء.

لقد كان المحرك الذي حدا بي الى كتابة هذا الايضاح هو أن اغلب ان لم تكن جميع المآخذ التي سجلها الدكتور عمر على القصص قد اعتبرت اموراً ايجابية وسمات تميز لصالح القصص من قبل النقاد والمبدعين، فهل يجتمع الكل على باطل؟

نجمان ياسين

رأي

تراثنا بين حاضر ومستقبل

حسن عبدالمقصود

يقول السيد الرئيس صدام حسين في حديث له عن التراث:

«. . . . لابد أن نوضح بدقة أن الاهتمام بالتراث والتاريخ مسألة جوهرية وأساسية في نظر حزبنا، إذ أن بناء حاضر جدي ومزدهر يستدعي الاهتمام بالماضي دراسةً واستشهاداً واعتزازاً بجوانبه المشرقة [1].»

حقيقة علمية ناصعة يصبو كل مواطن غيور الى تحقيقها. وقد بذلت جهود كبيرة في سبيل هذا الهدف النبيل وإن يكن ذلك في اغلبه، على الصعيد العربي.

- **ولكن مادورنا في نقل تراثنا بصفحاته المشرقة الى العالم الخارجي؟**
- **مادور اللغات الأجنبية والترجمة في هذا المجال؟**
- **ومادور علماء اللغة العربية والدراسات الاسلامية في التوجيه وتفتيح آفاق خدمة تراثنا الأدبي والروحي بتقديمه الى الشعوب غير الناطقة بلغة الضاد؟**
- **ومادور الجامعات في تخريج مواطنين يساهمون فعلاً وبكفاءة علمية في أداء هذه الرسالة السامية؟**

قد يقول قائل: مالنا ولهذا والمستشرقون قد تولوا عنا عبء النهوض بهذا العمل؟

هنا نترك الاجابة لجمعية المترجمين العراقيين. حيث تقول في تقرير لها «. . . من العار علينا أن نترك الميدان حراً للكارهين لنا والحاقدين علينا لينشروا عن ماضينا وحاضرنا صوراً مشوهة دون ان نتصدى لهم بنفس اللغات التي بها ينطقون. [2]»

ونعلق فنقول: لاشك أن بعض الأجانب والمستشرقين خاصة، قد أدوا خدمات جليلة لتراثنا الأدبي والروحي ترجمة وتأليفاً يحدوهم الاخلاص وحب المعرفة، ولكن فريقاً آخر أعماه التعصب فراح ينفث أحقاده، يشوه تاريخنا وينقص من تراثنا.

نقول: أن بعضهم قد أسهم في التنقيب عن آثارنا وحل طلاسمها واكتشاف مخطوطاتنا وجمعها وفهرستها، وانشاء

المطابع واصدار المجلات العلمية، ونقل منهج البحث العلمي السليم الينا.

وهذا فضل كبير.

ولكن لايخفى علينا أن الكثيرين منهم كانوا في خدمة الاستعمار والانشطة السياسية المشبوهة وفي الشركات الأجنبية والارساليات التبشيرية، والجامعات في بلادنا وفي الخارج. وقد قيل في هذا الكثير الكثير.

لكم دس بعض المستشرقين في كتاباتهم ضد تاريخنا وكم نسجوا حوله القصص والاساطير. يقول د. ادوارد سعيد استاذ الأدب المقارن بجامعة كولومبيا ومؤلف كتاب «الاستشراق» الصادر في نيويورك (1980) حول هذا الموضوع:

«تنطلق المعلومات الخاطئة عن الشرق والشرقيين من كتب التاريخ التي تدرُس في ثانويات أمريكا حيث يتعلم الطالب أن الاسلام أسسه تاجر عربي غني اسمه محمد قال انه نبي، فتبعه قوم من العرب كان يقول لهم انهم انتخبوا من قبل السماء لحكم العالم....»[3]

ويعلق الدكتور خليل سمعان على هذا الكتاب فيقول:

«أما كتاب الدكتور ادوارد سعيد فيمكن القول، وبكل اختصار بانه عمل علمي يعرض أراء الاستشراق في الشرق محللاً، ويفنّدها ناقداً، ويستنتج منها خطأ تقسيم المجتمع الانساني وعاداته وتقاليده الى قسمين: غربي وشرقي، مشيراً الى أن هذا التقسيم هو من انتاج الفكر الغربي وتخطيطه للحط من قيم الانسان الشرقي وفلسفة وجوده وذلك كمقدمة لاستعمار الشرق من قبل الغرب الطموح الطماع، فالغرب يتحدث منذ قرون عديدة عن الصوفية الشرقية، والثراء الشرقي، ودروشة الشرق، وعقلية الشرق.... وما الى ذلك من ترهات كان لها الأثر الحاسم في تصور الغرب للشرق بأنه منطقة غريبة ساحرة، غير متمدينة ولكن غنية، لابأس من الاستيلاء على ثرواتها...»[3]

وتراثنا الأدبي؟

حقاً، لقد اهتم به بعض المستشرقين الشرفاء ملتزمين بمبدأ الأمانة تأليفاً وترجمة وتعليقاً. ولكن الى جانب هؤلاء هناك من تناولوه بروح تفصح عن استخفاف به وبمبدعيه، هاهوذا المستشرق الفرنسي هيار كليمنت، كمثال، يكتب في مؤلفه «تاريخ الأدب العربي»[4] عن ابن الرومي فيقول:

«ولد في بغداد عام 836، ولقب بابن الرومي نسبة الى جده الرومي واسمه جريج أو جورج. كان وزير المعتضد ابو الحسين قاسم بن عبدالله يخشى هجاءه فحرضّ احد خدمه على دس السم له في فطيرة قدمها اليه. وعندما اكلها ابن الرومي شعر بانه قد سمم فنهض لينصرف.

سأله الوزير: الى أين؟

أجاب ابن الرومي: «الى حيث بعثت بي»

قال الوزير: حسن، بلغ سلامي الى أبي

أجاب الشاعر: «لست في طريقي الى جهنم!»

وعاد لتوه الى بيته واستدعى طبيباً يقال انه أخطأ في وصف الدواء له فمات بعد بضعة أيام.

كانت قصائده بديعة من ناحية جمال التعبير واصالة الفكرة، وكانت جدة أفكاره موضع الثناء.

وكان يسخر من الهوس الشرقي بصبغ اللحية. كان يقول: عندما يحتفظ شعر الرجل بسواده رغم زوال شبابه فلابد أن يكون بالضرورة مصبوغاً. كيف يستمرئ عجوز أن يظن الناس سواد شعره الفاحم سواداً طبيعياً وأنه يبدو، في نظر الغير، في شرخ شبابه؟

هنا نلاحظ أن النص المترجم الى اللغة الانجليزية يقع في (207) كلمة، لم يستخدم منها في الحديث عن شعر الرومي الا (13) كلمة فقط أما باقي الكلمات فكلها سرد لحكايات ونوادر!؟ اليس هذا دليلاً على استخفاف المؤلف؟ بالله ماذا يفهم القارئ الغربي عن هذا الشاعر؟ أين ماعرف عن ابن الرومي من ايراد المعاني النادرة واختراعها وتوليدها؟ أين الاستشهاد بأبياته الجميلة التي قالها في بغداد وقد غاب عنها في بعض أسفاره؟

وأين معانيه البديعة

أجل، يركز المؤلف في كتابته على السفاسف والقشور، أما الجوهر فيأتي ـ إن اتى ـ شذرات وعرضاً.

● فبشار بن برد كان، قبل أن يشرع في القاء قصيدته، يصفق بيديه ويتنحنح، ويبصق يميناً وشمالاً!

● ومروان بن حفصة: كان غاية في البخل. قدم الى قصر الخليفة في أخشن ثياب قطنية. وقد بلغ من بخله أنه لم يكن يشتري من اللحم، على مدار السنة إلا رؤوس الغنم!

● والمتنبي، ماذا يقول عنه؟

ـ كان ابن سقاء. ولد بالكوفة عام 905 تخيل نفسه في شبابه، نبياً، فدعا الى دين جديد في السهول حول مدينة السماوة على

نهر الفرات، كان يتلقى الوحي على طريقة القرآن. جمع حوله حشداً من الأتباع ولكن سرعان ماقبض عليه لؤلؤ الاخشيدي أمير حمص وسجنه، ومن ثم لقب بالمتنبي، أي مدعي النبوة.

ويسترسل المؤلف فيشير اشارة عابرة، وكأنه مرغم عليها، الى قصائد جميلة في مدح سيف الدولة أما ماهي تلك القصائد وماهو سر جمالها فلا جواب وكأن على القارئ ان يستنتج شيئاً من لاشيء. ثم يعرج على نزاع المتنبي مع ابن خالويه النحوي الذي ضربه بمفتاح في وجهه، ومغادرته حلب وتقديم خدماته لأعداء الدولة الحمدانية - الى كافور الخصي الأسود وأنوجور ثم هربه حانقاً الى بغداد وكانت تقاليد الحكم وقتذاك، بيد الوزير المهلبي الذي أسعده أن يكون موضع مديح شاعر ذائع الصيت كالمتنبي، ولكن المتنبي أبى أن يمنحه هذا الشرف ثم رحيله الى شيراز في فارس - الى عضد الدولة البويهي الذي أجزل له العطاء، ثم وقوعه عند عودته، في يد عصابة من البدو، ومقتله على مقربة من بغداد عام 965.

ثم يتحدث عن المتنبي بين خصومه والمعجبين به: خصومه الذين أعلنوا أن قصائده المطولة كانت مجرد كلام أجوف وأن تعبيراته كانت عارية من الفصاحة والمعجبين به أمثال الثعالبي صاحب يتيمة الدهر الذي امتدح براعة الشاعر قائلاً إن الايقاع طوع ارادته، والأفكار ملك يمينه.

ثم يحمل «هيار» على أهل الشرق فيعيب عليهم تقديرهم ماتوهموه محاسن في شعر المتنبي: تجنبه البساطة القديمة وإيثار الأساليب المتكلفة وتكديس الأخيلة جامحة الشطحات ويأسف إذ حظيت بدعه المؤسفة باعجاب الكثيرين حتى أنها هيمنت على الشعر الشرقي الذي راح ينحدر أكثر وأكثر الى صور شعرية منمقة طنانة، زائفة.

حقاً لاننكر أننا نجد في كلام المتنبي بعضاً من الغرابة والخروج عن القياس كما نلمس ذلك في البيتين التاليين:

- مبارك الاسم أغر اللقب   كريم الجرشى شريف النسب

- ولايبرم الأمر الذي هوحالل   ولايحلل الأمر الذي هو مبرم

ولكن هناك الكثير الكثير من جمال شعره وروعته.

ولاينسى هذا المستشرق طبعاً أن يختتم كلامه عن المتنبي فيقول:

«كان الشح عيبه الوحيد. أما خلقياً فقد كان سلوكه على النقيض من انحلال الحياة في بلاط سيف الدولة وفسقها، وقد قال أحد المسلمين الثقاة انه، على الرغم من أن المتنبي لم يكن يعرف الصوم او الصلاة، ولايقرأ القرآن، الا انه لم يكذب كذبة واحدة طيلة حياته.»

ويحق لنا أن نتساءل: بماذا يخرج القارئ الأجنبي من كل ذلك؟ أية فكرة قدمها له المؤلف عن شعر المتنبي؟

- أين روعة الأخيلة في شعر المتنبي وهو يمدح سيف الدولة ويصف معاركه.
- وأين حكمه التي طالما جرت بيننا مجرى المثل؟
- وأين مراثيه المترعة بالحزن صادقة الاحساس؟
- وأين.... وأين؟

وثمة مثال آخر يثبت انحراف المستشرقين عن الجادة وهم يكتبون عنا وفي نيتهم التشهير بنا: حكاية منصور أفندي، من أئمة المستشرقين في زمانه اسمه الحقيقي ادوارد لين (1801 - 1876). عاش في القاهرة سبع سنوات متزيياً بالزي العربي، ومصلياً في المساجد، ومتسمياً باسم منصور أفندي. الفّ كتاباً عنوانه «المصريون المعاصرون» أخلاقهم وعاداتهم: «The Manners and Customs of the Modern Egyptians» وفي أحد فصوله عن «الطفولة والتعليم» راح يتحدث عن جهل المعلمين المصريين.

قال: أخبرني أحدهم أن فلاناً صار معلماً في كتّاب مجاور ولما كان صاحبنا حافظاً القرآن عن ظهر قلب فقد كان يكتفي بالاستماع الى الصبية وهم يتلونه. أما تعليم الصبية مبادئ القراءة والكتابة فكان يعهد به الى العريف بحجة ضعف بصره.

ثم حدث ذات يوم أن جاءت اليه امرأة وبيدها مكتوب من ابنها الذي كان قد سافر لتأدية فريضة الحج.

تظاهر الفقيه بقراءته، ولكنه لاذ بالصمت. استنتجت المرأة من صمته أن المكتوب يتضمن نبأً مزعجاً. سألته: «أأصرخ؟»

قال: أصرخي.

قالت: أأشق ثيابي؟

قال: شقي.

وذهبت المرأة وأقامت مأتماً.

ولكن ماهي الا أيام حتى عاد ابنها. أخبرها عما كتبه اليها، فعادت الى معلم الكتّاب وسألته لم طلب منها أن تصرخ وتشق ثيابها مادام أن الكتاب كان ينبئها أن ابنها بخير، وهاهوذا قد عاد بسلامة الله.

أجـاب دون حيـاء : الله وحده يعلم الغيب . ما أدراني أن أبنك كان سيعود سليماً معافى . رأيت من الأفضل أن تظني أنه قد مات من أن تتوقعي عودته وقد يخيب رجاؤك .

وكـان يجلس معـه نفـر من النـاس فامتـدحـوا حكمتـه مهللين مكبرين : «الله أكبر. فقيهنا رجل لامثيل له في حكمته !»

(انتهى كلام منصور أفندى أو ادوارد لين)

ولكن الغـريب في الأمـر أن هذه القصـة التي أسندهـا الى المصريين موجودة في الف ليلة وليلة» تحت عنوان «حكاية المرأة مع الشيخ المحتال» وهويقر بهذا في تذييل مراوغ بأسفل فريته .

يقـول : لقـد وجـدت حكاية تكاد تكون طبق الأصل لما أوردته هنا في نسخه لـ «الف ليلة وليلة» مطبوعة في القاهرة. إنها احدى الحكايات الملحقة بأخر الفصل الثامن عشر بترجمتي لهذا العمل [6] لذا فاما أن يكون الخبر المنقول اليّ خبرا كاذباً من أساسه ، أو أن الرجـل الـذي رويت حكـايتـه لي كان مقلداً وليس هذا بالأمر المستبعـد ، فقـد علمت ـ وعلى نحـو يحتمـل التصديق ـ بأعمال محـاكيـة ممـاثلة ، بل وعلمت بتصرف من هذا القبيل. أعلم علم اليقين أنه حدث فعلاً!!؟

● ونسأل : مادام يعرف أن ذلك قد حدث فعلاً فلم هذا التذييل؟

ـ ونجيب قائلين : يكاد المريب يقول خذوني

ثم انـه لايعقـل أنه لم يقرأ الف ليلة وليلة وهو المستشرق الذي عاش بمصر خمس سنوات (1825 ـ 28 و1833 ـ 35) قبل أن يصدر كتابه «المصريون المعاصرون : أخلاقهم وعاداتهم ولكن الله في خلقه شئون!!

أمـا فيمـا يتعلق بكتـابات المستشرقين عن تراثنا الروحي ، فقد أبدى معظمهم آراء لاتتفق وآراءنا ، وهذا أمر لايدعو بطبيعة الحال الى الاستغراب على أن بعضهم كان مهذبا في عرض آرائه . بينما اشتـط آخـرون فاستخدموا الفاظاً جارحة بل ومقذعة في تعليقاتهم وحواشيهم ، ومقدماتهم ونذكر من هؤلاء همفري بريدو، ورودويل وما رجوليوث .

وقـد ترجم بعضهم معـاني القـرآن الكـريم فوقعـوا في أخطـاء يمكن أن نعـزوهـا مع افتراض حسن نواياهم الى بعض قصور في الحس اللغوي (من ناحية اللغة العربية) ولنضرب مثلاً لذلك بهذه الآيـة الكـريمـة : «وكـذا جعلنـاكم أمة وسطا لتكونوا شهداء على الناس ، ويكون الرسول عليكم شهيدا» [7]

● فسـر القـاضي ناصر الدين أبي سعيد عبدالله بن عمر الشيرازي البيضـاوي في كتـابـه تفسير القرآن الكريم المسمى «أنوار التنزيل وأسرار التأويل» فسّر عبارة أمة وسطاً قائلاً أي خياراً معتدلين ؛ يقال رجل وسط أي حسن.

● وقال زهير:

هم وسط يرضى الأنام بحكمهم

إذا نزلت احدى الليالي بمعظم

مجمـل القـول ان المقصود ليس الوسط المكاني بل «الوسط» هو خيار الشيء .

ترى كيف ترجمت هذه العبارة؟

● ترجمهـا بكتول [8] a Middle natian: وهذا خطأ فليس المقصود الوسط المكاني .

● وترجمها أربري [9] amidmost nation (A. J. Arberry فهو بهذا يلتقي مع بكتول.

● وتـرجمهـا جورج سيـل ، [10] قبـل هذين : an intermediate nation أي متوقفة في الوسط وهذا خطأ .

● أما ن . ج داوود [11] فقد ترجمها : a just nation وهذا صحيح ، اذ تعنى كلمة just فيما تعنيه ، منصف مستقيم بالمعنى الانجليزي rigteous .

● وقد ترجمها العلامة الشيخ عبدالله يوسف [12] كما يلي : an ummat justly balanced وهـذا هو المـقصـود حسب شرح المفسرين سابق الذكر.

من هنـا يتضـح لنـا ضرورة اعـداد متخصصين ومترجمين على درجة عالية من الكفاءة لتولي نقل تراثنا باللغات الأجنبية .

● هنـا يأتي دور الجـامعـات وخـاصة تلك التي تضم أقساماً للغة العربية ، والدراسات الاسلامية واللغات الأجنبية والترجمة ، وذلك باستحـداث دراسـات عليا تتضافر فيها جهود هذه الاقسام لتخريج طلبة يحققون هذا الهدف النبيل : خدمة تراثنا العربي الاسلامي .

● هنـا يأتي دورنـا بطـرح الفكـرة والتـرويـج لهـا بين المؤسسات والهيئـات العلميـة في العـالم العربي والتنسيق معها ، فقد تتضافر الجهود فيفرز العطاء ويختصر الزمن .

الهوامش :

1 ـ الثورة والتربية الوطنية. الرئيس صدام حسين. بغداد 1977

2 ـ نشرة جمعية المترجمين العراقيين الى المجلس الأعلى للجمعيات العلمية

28 آب 1983

3 ـ اللسان العربي. المجلد السابع عشر. جـ1 الرباط 1979.

4 – Huart, A History of Arabic literature, Khayat, Beirut 1966

5- Lane (E. W.) Mannets and Customs of the Modern Egyptians, Dent, London, 18.

6 ـ ترجم ادوارد لين «ألف ليلة وليلة» بعد عام 1935.

7 ـ «سورة البقرة» آية 143

8 - Marmadnke **Pickthall** The gl orious Koran, g. **Allan** London, 1969

9 - A. J. Arberry, The Koran Interpreted, **george** Allen.... London, 1955.

10 - george Sale: The Koran (commonly called) The ALKORAN of MOHAMMED , frederick Warne, Co. Bedford.

11 - Dawood (N. J.) The Koran, Penguin **Arabia**1966.

12 - A. yusif Ali, The Holy Quran, Dar Al - Aradia, Beirut.68